...er:
Monographien

# P. Vischer und A. Krafft

von

Berthold Daun



# Liebhaber-Ausgaben



# Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXV

# P. Vischer und A. Krafft

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

# P. Vischer und A. Krafft

Von

**Berthold Daun**

Mit 102 Abbildungen.



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

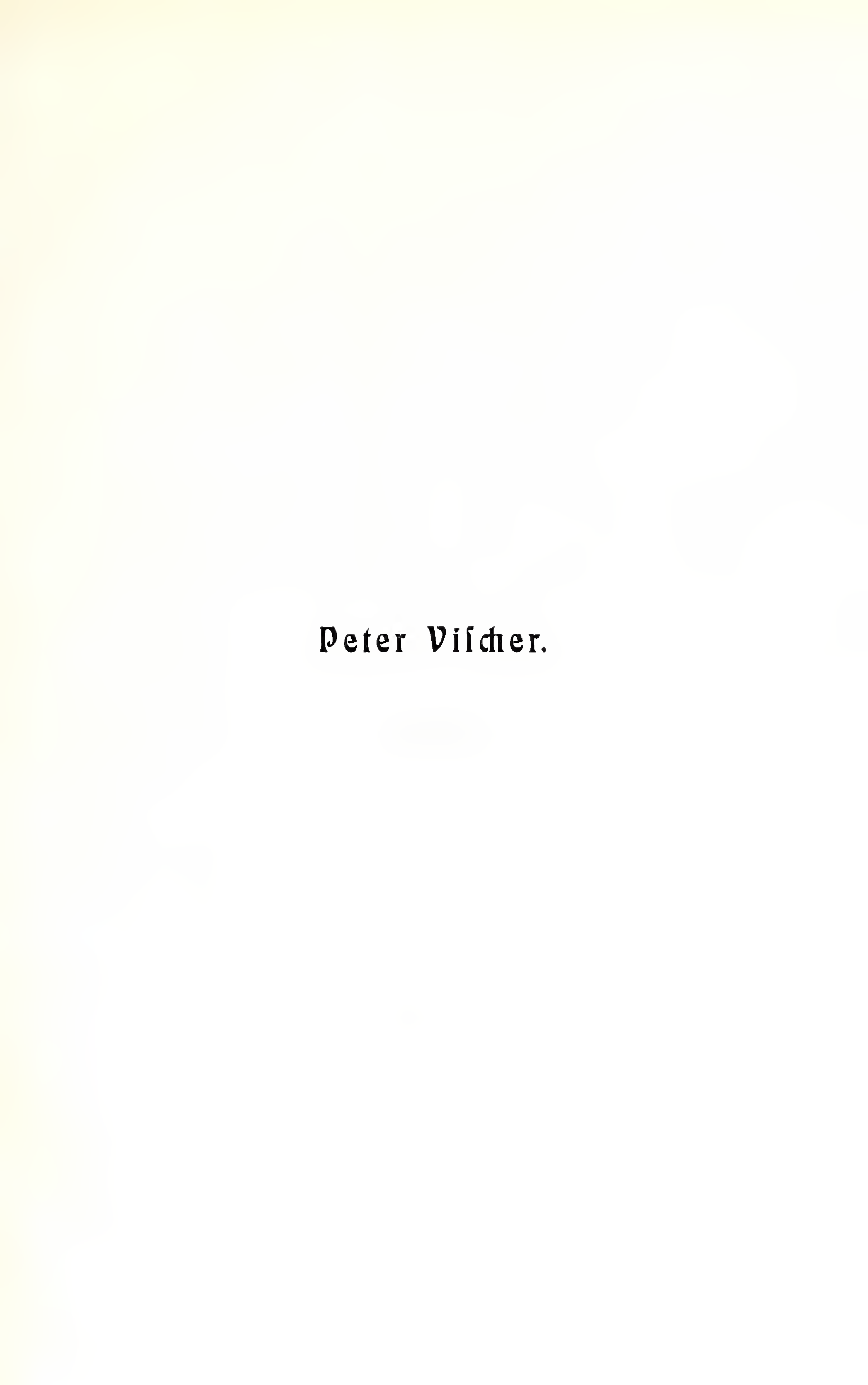
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

**eine numerierte Ausgabe**

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

**Die Verlagshandlung.**

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



# Peter Vischer.

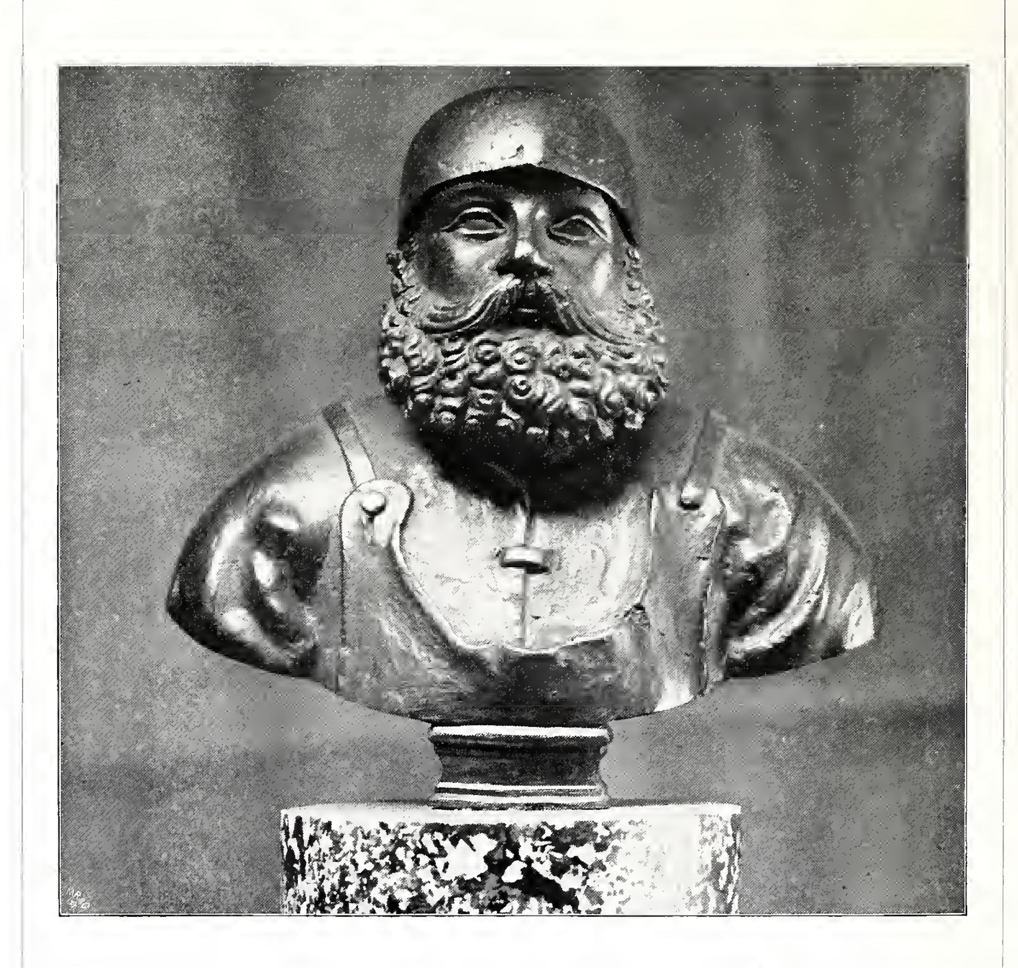
# Vorwort.

Ein Unrecht war an Peter Vischer wieder gut zu machen! Nachdem die ältere Kunstforschung ihn unrechtmäßig zu einem unselbständigen Meister und bloßen Gießer herabgedrückt hatte, war die jüngere Kunstkritik zu dem Glauben gelangt, auf Kosten des Vaters dessen Sohn Peter als den eigentlichen Künstler und Schöpfer der in der Vischerschen Gießhütte entstandenen Renaissancewerke hinstellen zu müssen. Beide Ansichten erwiesen sich als Hypothesen, die, glaube ich wünschen zu dürfen, durch vorliegende Monographie beseitigt sind. Ich konnte feststellen, daß der Fortschritt, der in den Vischer-Werken erkennbar ist, sich infolge der stetig fortschreitenden künstlerischen Entwicklung des Altmeisters vollzog. Die Auffindung einiger bisher unbekannter Grabplatten Peter Vischers in Krakau führte mich zu dem untrüglichen Schlusse, daß der Einfluß der Frührenaissance einzig und allein von seinem Sohne Peter nicht ausging, denn diese Krakauer Bronzewerke, deren Ornamentfüllungen renaissancemäßig sind, sind bereits vor der Reise des jüngern Peter Vischer nach Oberitalien, wenn dieser überhaupt schon im Jahre 1508 dorthin kam, entstanden. Die Aufnahme der Renaissanceformen wurde demnach zuerst vom alten Vischer selbst betrieben. Um Werke, wie König Arthur oder die Nürnberger Maria zu schaffen, bedurfte es keines größern Künstlers als des Altmeisters, denn sie stellen sich als Abschluß der frühern Fürstendenkmäler dar.

Obwohl diese Vischer-Monographie, die schon deshalb, weil sie die Zahl der Vischer-Werke um etwa ein halbes Dutzend vermehrt, der Spezialforschung angehört, ist sie, wie der Rahmen der Künstler-Monographien es verlangte, so geschrieben, daß sie auch ein weiteres Publikum interessieren kann. Peter Vischer, das Muster deutschen Kunsthandwerks, möge durch sie dem Publikum wie den Künstlern, die auch von alten Meistern lernen können, näher gerückt sein!

Berlin, den 6. September 1904.

Berthold Daun.



Selbstporträt Peter Vischers im Louvre zu Paris. (Zu Seite 54.)

# Peter Vischer.

Wenige deutsche Meister gibt es, von denen das Publikum eine Vorstellung hat, kaum daß es sie dem Namen nach kennt. Dürer, der größten Künstler einer, ist zwar in aller Munde, und seine edle Gestalt mit dem schönen, ernsten Antlitz und den prüfenden Augen ist zum idealen Bild, das wir uns von einem Maler machen, geworden. Mit diesem ersten Manne Nürnbergs denken wir wohl auch noch an den Poeten Hans Sachs mit seiner derben Frische deutscher Art. Die übrigen deutschen Meister der Malerei und Bildnerei aber, die Deutschlands damals erste Stadt hervorgebracht hat, sind, wenn wir auch allenthalben ihren Werken begegnen, dennoch der Mehrzahl der Gebildeten kaum näher geführt. Nur der Klang von eines dritten Künstlers Namen ertönt auch heute noch außerhalb der Mauern Nürnbergs: Peter Vischers, des Erzgießers, eines Meisters deutschen Handwerks und Formensinnes, der volkstümlicher als seine ihm ebenbürtigen Zeitgenossen, als der Bildhauer Adam Krafft und der Bildschnitzer Veit Stoß geworden ist.

Von jeher auch genoß die Vischersche Gießhütte am Sand beim Schießgraben, wo der Vater mit seinen fünf Söhnen modellierte und goß, einen Weltruf. Ungern unterließ es ein Fürst oder Herrscher, wenn er nach Nürnberg kam, die Werkstatt des Meisters zu besuchen. Bis weit in ferne Lande waren die zahlreichen Bronzewerke Vischers verstreut, und keinesfalls übertrieben erweist sich Neudörffers Bericht: „Die größten Güß aber, die er gethan hat, findet man in Polen, Behaim, Ungarn, auch bei Chur- und Fürsten, allenthalben im heiligen Reich", denn noch heute erkennen wir in kunstvollen Bronzegrabmälern zu Krakau, Posen, Breslau, Magdeburg, Bamberg, Baden, Torgau, Meißen, Römhild, Erfurt, Würzburg Vischersche Arbeiten.

Nicht aus Nürnberg war die Vischersche Familie gebürtig. Wie Dürers Vater, aus einem ungarischen Orte stammend, als Goldschmiedlehrling gen Nürnberg kam und dort Arbeit fand, so zog auch der Stammvater der berühmten Erzgießerfamilie, dessen Geburtsort wir nicht kennen, in die glänzende Reichsstadt ein und wählte sie zur zweiten Heimat, weil sich ihm hier gewiß die besten Chancen des Erwerbes boten. Wenn irgendwo in Deutschland ein fleißiger Künstler oder emsiger Handwerker auf reiche Beschäftigung rechnen konnte, so war es in der rührigen Stadt Nürnberg, deren Blütezeit schon mit den Tagen Kaiser Karls IV. ansetzte und sich zum Mittelpunkt des Handels in Oberdeutschland herausgebildet hatte. Die sich anhäufenden Denkmäler begünstigten die Entfaltung der Kunstfertigkeit. Noch heute sind die drei alten Kirchen St. Lorenz, St. Sebald und die Frauenkirche beredte Zeugen, was Kunstliebe und Gottesehrfurcht vor der Reformationszeit an prachtvollen Denkmälern entstehen ließen. Die Wohnungen der Bürger seien für Prinzen gebaut, und gern hätten die Könige von Schottland so luxuriös gewohnt wie der einfachste Bürger zu Nürnberg, so schrieb Äneas Sylvius, der spätere Papst, über Nürnbergs Bauten. Wenn dieses hohe Lob des römischen Kardinals auch nicht mit modernem Maßstab gemessen werden darf, denn die alten Giebelhäuser mit ihren dunklen Treppenaufgängen und niedrigen Zimmern, die jedes Komforts

entbehren, wollen unsern modernen Ansprüchen nicht mehr genügen, so war doch Nürnberg damals ohne Frage die glänzendste Stadt Deutschlands, deren farbenfrohes Bild selbst das Auge des an Prachtbauten und festliche Aufzüge gewöhnten Italieners zu begeisterter Bewunderung fortriß. Hier gab es Vergnügungen und Lustbarkeiten in Fülle, und in den Häusern der reichen Patrizier fanden geistreiche und gelehrte Männer ihre Zusammenkünfte.

Nürnbergs erster Ruhm aber wurde, sich zum ersten Kunstzentrum in Deutschland herauszubilden und im ausgehenden Mittelalter für Deutschland das zu gelten, was



Abb. 1. Hermann Vischer: Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, 1457.
(Zu Seite 8.)

Florenz im fünfzehnten Jahrhundert für Italien bedeutete. Malerei und Bildhauerei basierten auf jener guten Tradition, die von den Niederlanden ausgehend, einen zwar etwas nüchternen, aber gesunden Natursinn sich entwickeln ließ. Indem die damalige Kunstrichtung durch viel Entlehntes umgebildet wurde, gestaltete sie sich doch vollkommen neu und nahm gerade in Nürnberg einen ausgesprochen lokalen Charakter an. Wenn auch von einer gewissen handwerksmäßigen Trockenheit die Kunstwerke aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht frei blieben, die Gestalten zuweilen etwas plump sind und ihre Technik derb erscheint, so beweist doch die treue rücksichtslose Nachbildung der Natur mit all ihren Zufälligkeiten, daß die Meister, indem sie jede äußerliche Schönheit verschmähten, es unbedingt auf scharfe Charakteristik absahen und daß sie die mittelalterliche Befangenheit und schematische Formenbildung abgelegt hatten.

Von diesen für uns meist namenlosen Meistern, sind biographische Notizen nur spärlich übermittelt. Das liegt auch in der Natur der Verhältnisse der kleinen Bürgersleute, denen die meist aus dem Handwerk hervorgehenden Künstler durchweg angehörten. Aus diesem Grunde wissen wir ebenfalls von Hermann Vischer, dem Vater des hochgefeierten Peter, weiter nichts, als was den Nürnberger Akten zu entnehmen ist, nämlich daß Hermann Vischer sich im Jahre 1453 in Nürnberg, das schon in alter Zeit durch Bronzearbeiten berühmt geworden war, das Bürgerrecht erkaufte, bei den Rotschmieden Meister ward und 1487 verstarb. In der Nähe des Flusses auf der Sebalder Seite „am Sand" besaß er ein Haus mit Gießhütte, wo ihm seine erste Frau Felicitas



Abb. 2. Hermann Vischer: Taufbecken in der Sebalduskirche zu Nürnberg, vor 1457. (Zu Seite 8.)

eine Tochter Martha und um 1460 einen Sohn Peter gebar, der der große Erzgießer wurde. Die anderen drei bedeutend jüngeren Söhne Hermanns, die der Ehe mit seiner zweiten Frau entsprossen, haben wenig Bedeutung erlangt. Über Hermanns künstlerische Tätigkeit gibt das einzig beglaubigte Erzwerk, das Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, mit Hilfe dessen einige andere Bronzegüsse auf den Meister zurückzuführen sind, Aufschluß. Das Datum der Vollendung von 1457 ist Zeugnis, daß des Meisters Ruhm bereits in den ersten Jahren des Nürnberger Aufenthaltes in der sächsischen Hauptstadt verbreitet war.

Was von älteren Bronzegüssen in Deutschland bekannt ist, wird durch das Wittenberger Taufbecken übertroffen. Die im Stil noch unentwickelten erzenen Domtüren in Hildesheim, Gnesen und Augsburg und die ebenfalls dem elften Jahrhundert angehörenden Bronzegüsse in Merseburg und Magdeburg oder die im folgenden



Abb. 3. Hermann Vischer: Grabplatte Georgs I. im Bamberger Dom. (Zu Seite 9.)

Jahrhundert gegossenen Werke, das Taufbecken von Lambert Patras (1112) in Osnabrück und der Löwe in Braunschweig sind im Vergleich zu Vischers Taufbecken zu altertümlich. Auch das schöne Grabmal Konrads von Hochstaden in Köln und der hl. Georg von Martin und Georg Clussenbach in Prag (1373), der sich durch sichere Formenbildung auszeichnet, oder das Taufbecken von 1337 in der Marienkirche zu Lübeck und die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden niederländischen Grabplatten in den dortigen Kirchen kommen gegen das Wittenberger Taufbecken in seiner merkwürdigen Konstruktion nicht auf. In Zeichnung und Ausführung kann es als bester Guß von damals bezeichnet werden.

Das achteckige Taufbecken, dessen gemusterte Seitenflächen mit acht gedrungenen und derb gearbeiteten Aposteln im Relief geschmückt sind, ruht auf einer Säule und wird abwechselnd von vier von ihrer Mitte ausgehenden Armen und vier aus gotischen Fialen zusammengesetzten Stützen, die auf den ebenfalls von der Säule ausgehenden Füßen ruhen, getragen (Abb. 1). Vor den Fußarmen, auf denen phantastische Tiergestalten sitzen, halten stilisiert behandelte Löwen Wappenschilde, und an die Säulen gelehnt, stehen auf Konsolen, die von besonderen Säulchen getragen werden, vier Apostel, die etwas schlanker als die Relieffiguren sind und unter denen sich namentlich die Paulusfigur mit dem Schwerte in ihrer klaren Gewandung und festen Haltung auszeichnet, wenngleich eine wirklich durchgeistigte Paulusgestalt nicht gelungen ist und wohl auch nicht beabsichtigt war. Jedenfalls aber zeigen diese Figuren ein selbständiges Bestreben nach Charakteristik, und wenn Hermann die Modelle selbst angefertigt hat, so erhob er sich über das Niveau seiner Zeitgenossen. Desgleichen ist mit Geschick gotisches Blattwerk als Schmuck benutzt. Nur die Ziselierung zeigt Hermann als wenig geübten Künstler, und die Zeichnung des Granatapfelmusters, das sich noch längere Zeit in der Vischerschen Werkstatt hielt, erscheint ängstlich und mühsam. Wegen der nahen Verwandtschaft im Figürlichen auf dem Wittenberger Taufbecken läßt sich als zweite Arbeit Hermanns das älteste in Nürnberg gegossene Stück, das Taufbecken in der Sebaldnskirche, in dem Kaiser Wenzel irrtümlich der Sage nach getauft worden sein soll, das aber erst der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angehört, bestimmen (Abb. 2). Beidemal wechseln die Apostel als Rund- und Relieffiguren ab, doch ruht das Sebalder Taufbecken auf einem massigen Sockel, der ebenso wie das Becken gotisch verziert ist, und beidemal weisen die in Rundfiguren durchgeführten Apostel, ihre starken Profile mit dem stumpfen Winkel, in dem Stirn- und Nasenlinie zusammentreffen, auf eine Meisterhand hin. Als recht auffällig charakteristisches Merkmal sind die Hände, deren Finger wie durch Schwimmhäute verbunden sind, so gestellt, daß der Daumen meist unsichtbar ist. Der ältere der beiden Erzgüsse ist das Sebalder Taufbecken, weil die untersetzten Figuren am Wittenberger

Taufbecken eine fortgeschrittenere Durchbildung und freiere Ornamentik zeigen. In beiden Werken zeigt sich Hermann als Anhänger des damals in Nürnberg ausgebildeten realistischen Stils.

Andere Werke seiner Hand lassen sich auch unter den gut gegossenen Grabplatten in Meißen, Posen und Bamberg erkennen. Als älteste möchte ich entweder die im flachen Relief behandelte Bronzeplatte des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457) im Dom zu Meißen oder die des Bischofs Andreas Opalinski († 1479) im Dom zu Posen setzen. Die wenig porträtmäßige Durchbildung des Antlitzes und die gotische Architektur, die sich beidemal zu einem Baldachin zusammensetzt, rücken die beiden Bronzeplatten zeitlich nahe. Daran würde sich die Grabplatte Georgs I. von Bamberg im Bamberger Dom anschließen (Abb. 3). Auf den ersten Blick ist sie mit den beiden im Anfang der neunziger Jahre in Peter Vischers Gießhütte entstandenen Grabplatten Heinrichs III. und Veits I. zum Verwechseln ähnlich, weil die Hauptlinien mit den meisten Details genau wiederholt sind. Zusammengehalten bezeichnen sie aber einen künstlerischen Fortschritt. Heinrich III. (Abb. 4) steht fester auf dem Löwen, der lebendiger ist und die falsch gezeichnete Konsole auf der Grabplatte Georgs I. verdrängt hat. Auch die Architektur ist klarer geworden und von einer markanten Linie umrahmt, die auf der Grabplatte Veits I. (Abb. 10) zu einem von Ranken umschlungenen Astwerk umgewandelt ist. Auf dieser wirkt auch die Figur lebendiger, weil der mehr charakterisierte Kopf etwas zur Seite geneigt ist, die Hände Kreuz und Krummstab natürlicher fassen und die Faltengebung dem Stoffe entsprechend weicher ist. So stellt sich die Grabplatte Georgs I. als frühes Glied in der Entwicklungsreihe der Vischerschen Grabplatten dar, weist aber des frühen Todesjahrs des Verewigten halber eher auf Hermann als auf Peter Vischer. Damit aber ist unsere Kenntnis über Hermanns Tätigkeit erschöpft, denn die kleinen kunstgewerblichen Arbeiten, die des Meisters geschickte Hände schufen, sind unbekannt geblieben. Dunkel auch bleibt bis heute die Herkunft des außen vor der Löffelholzkapelle der Sebalduskirche zu Nürnberg hängenden erzenen Kruzifixes, das im Jahre 1482 von der Familie Stark gestiftet wurde und dem ältern Hermann zugeschrieben wird. Ob dieser große gekreuzigte



Abb. 4. Peter Vischer: Grabplatte Heinrichs III. († 1501) im Bamberger Dom. (Zu Seite 9 u. 11.)

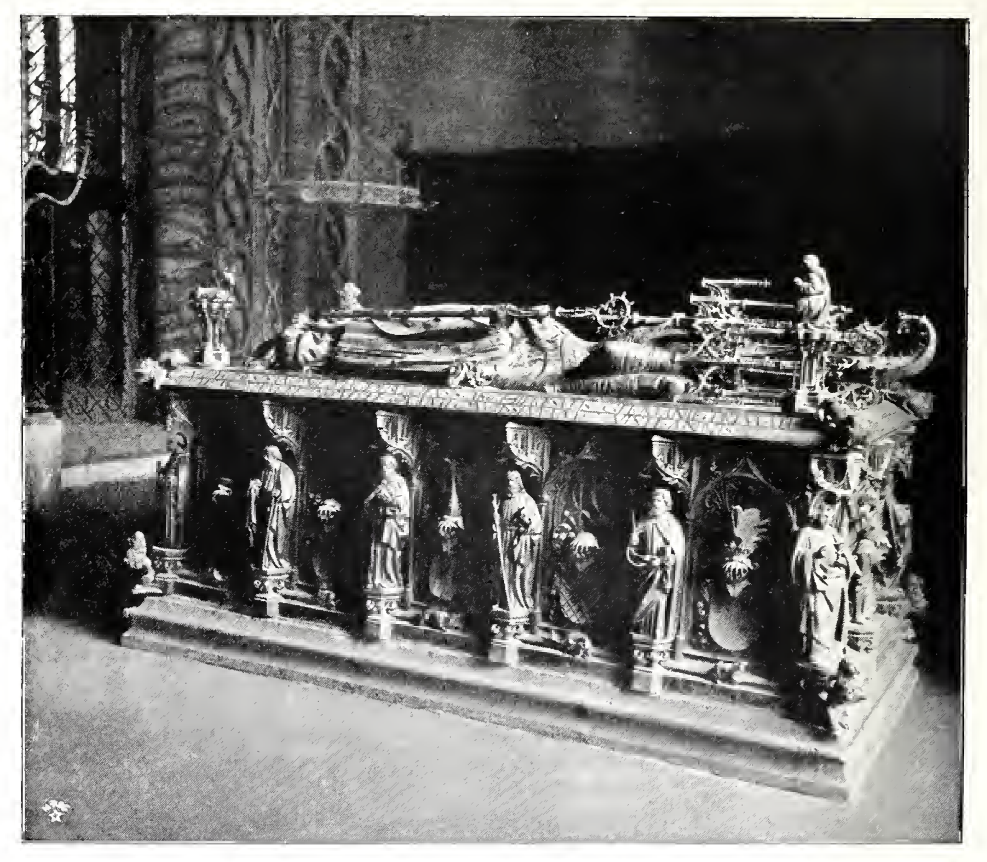


Abb. 5. Peter Vischer: Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, 1495.
(Zu Seite 14.)

Christus, der derbe Formen zeigt und dessen Füße nach altertümlicher Weise getrennt auf den Kreuzesstamm festgenagelt sind, besser mit dem Rotschmied Reinhold Vischer, der im Jahre 1459 in Nürnberg einwanderte und 1488, ein Jahr nach Hermanns Tode, starb, in Verbindung zu bringen ist, ist ebenso zweifelhaft. Heillose Verwirrung bringt eine weitere Angabe, die den Steinbildner Hans Decker als Verfertiger eines gegossenen Kruzifixes für die Sebalduskirche im Jahre 1447 nennt.

* * *

Beim Tode Hermanns war dessen etwa dreißigjähriger Sohn Peter, der in der väterlichen Werkstatt die erste künstlerische Unterweisung empfangen hatte und, wie damals üblich, auf die Wanderschaft gegangen war, noch nicht Meister. Um die Gießhütte seines Vaters fortführen zu können, machte er in Nürnberg im Jahre 1488 sein Meisterstück, das vermutlich jener in der Akademie zu Wien befindliche, gotisch aufgebaute und dem spätern Sakramentshäuschen Adam Kraffts von 1496 verwandte Entwurf zum Sebaldusgrabmal war. Im folgenden Jahre wurde Peter als Meister in der Gilde aufgenommen. Etwa zwei Jahre vor Erlangung des Meisterrechts hatte Peter Margarethe Groß geheiratet, die jedoch nach der Geburt dreier Söhne, Hermanns (1486?), Peters (1487) und Hans' (um 1488—90) gestorben sein muß, denn schon im Jahre 1493 vermählte sich Peter wieder mit einer Dorothea. Aber auch diese zweite Frau wurde ihm, nachdem sie ihm eine Tochter Margarethe geboren hatte, noch im selben

Jahre durch den Tod entrissen, da sie in einem Briefe Vischers von 1493 an Peter Harsdörfer, dem er, als er Nürnberg auf kurze Zeit verließ, sein Vermögen zur Verwaltung übergeben hatte, als verstorben erwähnt wird. Im folgenden Jahre wurde er mit dem Bildschnitzer Simon Lamberger vom Kurfürsten Philipp von der Pfalz nach Heidelberg berufen, und auf besonderes Zureden des Rates willigten beide ein, einige Zeit für den Kurfürsten zu arbeiten. Was sie dort geschaffen haben und wie lange sie in Heidelberg geblieben sind, ist nicht bekannt. Anscheinend waren sie nur auf sehr kurze Zeit von Nürnberg abwesend, denn sonst hätte der ganz vereinsamte Meister auch diesmal sein Hab und Gut seinem Freunde Peter Haßdörfer anvertraut, wie er es ein Jahr zuvor getan hatte und wie er es nochmals im Jahre 1496 tat. Nach seiner Rückkehr 1496, wo er noch Witwer war, kann er erst die Margarethe geheiratet haben, mit der er verehelicht, 1506 ein Haus auf der Lorenzer Seite kaufte, um sich eine Gießhütte einzurichten, und die 1522 starb. Aus dieser dritten Ehe entsprossen zwei Söhne Jakob und Paul. Es erfüllt uns mit Sympathie für die Vischer-Familie, daß bei ihr das Gefühl der Zusammengehörigkeit stark ausgeprägt war. Stiefmutter und Stiefkinder vertrugen sich gut, und selbst als einige Söhne geheiratet hatten und Schwiegertöchter und Enkelkinder gemeinsam in dem Haus der alten Vischer wohnten, hören wir von keinen Zwistigkeiten. Im deutschen Familiensinne bot das Leben der Vischers ein Vorbild häuslichen Friedens und froher Stimmung. Als die Zahl der Aufträge sich vermehrte, war der Vater in sein ererbtes Haus hinter dem Nonnenkloster St. Katharina auf der Lorenzer Seite gezogen und hatte sich dort eine eigene Gießhütte erbaut.

Gleich in den ersten Jahren entfaltete Peter Vischer noch in der alten Werkstatt, auf die der Ruhm des Vaters übergegangen war, eine reiche Tätigkeit in der Anfertigung von gegossenen Grabplatten, deren früheste den genannten Grabdenkmälern seines Vaters, an denen Peter wohl auch schon Anteil hatte, in Komposition und Guß sehr ähneln. Bessere Zeichnung und saubereren Guß zeigt aber schon das Ende der achtziger Jahre ausgeführte und in der Kirche zu Römhild aufgestellte Grabmal für Graf Otto IV. von Henneberg, der sich 1487 in Nürnberg beim Reichstag aufgehalten und Peter Vischer mit seinem Auftrag betraut hatte. In voller Prachtrüstung steht die überlebensgroße Rittergestalt des Grafen auf einem Löwen, indem sie gegen einen Stein gelehnt ist. Die schon erwähnte Grabplatte für den Bamberger Bischof Heinrich III.,



Abb. 6. Peter Vischer: Grabplatte Johanns IV. im Dom zu Breslau, 1496. (Zu Seite 14.)

Groß von Trockau († 1501) (Abb. 4), die noch bei Lebzeiten der Verewigten gegossen worden ist und im Entwurf auf die von Hermann gearbeitete Grabplatte Georgs I. zurückgeht (Abb. 3), und ferner die Bronzeplatte für Bischof Georg II. im Bamberger Chor reihen sich als weitere Frühwerke an. Der erste dieser Güsse, die in der Inschriftsumrahmung die in flachem Relief ausgeführten und auf Stein befestigten Bischofsfiguren zeigen, ist aus dem Jahre 1492 datiert und für jeden erhielt Peter Vischer den vorhandenen Rechnungen zufolge 60 fl. Die Skizze oder die Visierung, für die der Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer drei Pfund erhalten hatte, war ihm von Bamberg zugesandt worden. Auch die Visierung für die Grabplatte Georgs II. und die etwas später entstandene für Veit I. (Abb. 10) werden von Katzheimer angefertigt worden sein.



Abb. 7. Peter Vischer: Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, 1495.
(Zu Seite 15—17.)

Daß Peter Vischer sich fremder Vorlagen bediente, darf nicht etwa als ein Armutszeugnis seiner erfinderischen Begabung ausgelegt werden. Die Skizzen sollten doch nur von den Wünschen der Besteller Zeugnis geben. Der Übereinstimmung in Komposition zufolge aber dürfen wir nicht einmal schließen, daß jene Skizzen fertige Vorlagen in allen Einzelheiten waren, zunächst sollten sie doch wohl nur die Porträtzüge der Bischöfe geben. Völlig verkehrt war es daher, wenn man Peter Vischers Werken das Künstlerische absprechen wollte, indem man den Meister nur als Rotgießer hinstellte, und ganz hinfällig erweist sich die unglückliche Hypothese, daß andere Bildhauer, wie Adam Krafft, Modelle für die Vischersche Werkstatt gearbeitet hätten. Im Gegenteil, in Peter Vischers Frühwerken läßt sich vielmehr eine in steter Steigerung sich entwickelnde und wirklich künstlerische Persönlichkeit feststellen, denn alle seine Bronzegüsse haben einen einheitlichen Stil und zeigen stete Verfeinerung der scheinbar einfachen Entwürfe.

Die nähere Datierung der frühen Grabtafeln, auf denen wir meist nur das Todesjahr des Verstorbenen erfahren, wird deshalb erschwert, weil für einzelne Teile anstandslos gleiche Modelle benutzt wurden oder einige Platten sich dem Muster früher für denselben Bestimmungsort gelieferter Bronzetafeln, deren Modelle in der Werkstatt geblieben waren, anschließen mußten. Am sichersten noch läßt sich die Entstehungszeit nach der Ornamentik, Architektur oder Umrahmung feststellen.

Aus dem Anfang der neunziger Jahre stammt die Grabtafel für Lucas Gorka in Posen, die recht altertümlich ist und in der überreichen, aus dünnen Pfeilern und Baldachinen bestehenden gotischen Umrahmung als Vorlage die dortige Grabplatte des Andreas Opalinski von Hermann hat. Als eine Neuerung nur ist hinter der ziemlich



Abb. 8. Peter Vischer: Detail vom Magdeburger Grabmal, 1495.
(Zu Seite 17.)

steifen Figur ein Teppich ausgespannt, der durch ein Band auf einer Querstange aufgehängt ist und von nun ab auf allen andern Grabplatten bis 1510 beibehalten wird. Aus dem Jahre 1495 stammen zwei Erzgüsse in Meißen und Magdeburg. Die für 120 fl. gegossene Grabplatte des Herzogs Ernst in Meißen, sich an die dortige Grabtafel für Kurfürst Friedrich anschließend, erinnert, abgesehen von der vollendeteren Technik, in der Ornamentik an die Vorbilder seines Vaters Hermann. Der Löwe, auf dem der Herzog steht, weist große Ähnlichkeit mit den unnaturalistischen Löwen mit der ins Breite gezerrten Maulpartie am Taufbecken auf. Den Fürsten porträtmäßig darzustellen war wohl auch kaum beabsichtigt. In ähnlich altertümlicher Weise werden wir uns das nicht mehr vorhandene Grabmal der 1462 verstorbenen Gemahlin Herzog Wilhelms, Anna von Habsburg, im Kloster Reinhardsbrunn bei Friedrichroda vorzustellen haben. Außer dem Fuhrlohn wurden im Jahre 1497 106 fl. bezahlt. So

wurde der kunstliebende Kurfürst Friedrich der Weise, der auch den nach Wittenberg berufenen jungen Dürer mit einer Anzahl von Aufträgen beglückte, der erste Gönner Peter Vischers. Zu diesem Förderer der deutschen Kunst blieben die Beziehungen der Vischerschen Gießhütte bis in die letzten Jahre des Altmeisters bestehen. Das ebenfalls vom Jahre 1495 datierte prachtvolle Hochgrab des Erzbischofs Ernst im Dome zu Magdeburg ist das hervorragendste Werk der Frühzeit und erhebt sich weit über die teilweise als Werkstattsarbeiten aufzufassenden Bamberger, Meißener und Posener Grabplatten (Abb. 5). Auch die 1496 gegossene Bronzetafel des 1506 verstorbenen Erzbischofs Johann IV. im Dom zu Breslau erscheint im Vergleich zu diesem stilistisch entwickelten Monument altertümlich (Abb. 6), und dies erklärt sich dadurch, daß auf ihr die zu kurze Gestalt des Verstorbenen mit den starren Augen und der scharfen, eckigen Gewandung aus der von Hermann gegossenen Grabplatte Georgs I. in Bamberg und ebenso die Architektur und der Löwe auf der verzeichneten Konsole ziemlich genau kopiert sind (Abb. 3). Aber die Breslauer Platte ist in der Ornamentik reicher. Hinter der lebensgroßen Figur Johanns ist in gravierter Zeichnung ein Vorhang mit Granatmuster aufgehängt, über dem man in das Innere einer gotischen Kirche blickt. Wie in die Archivolte der Kirchenportale sind in die beiden umrahmenden Seitenleisten je drei Heilige hineingestellt. In ihrer gotisch geschwungenen Stellung, in der den organischen Körperbau verbergenden Gewandung mit dem eckigen Faltenwurf tritt die ganze Unfreiheit und Schärfe des damaligen Realismus hervor, der die nürnbergische Kunst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts beherrschte. Die flandrischen Einflüsse hatten bewirkt, daß die Künstler sich von den einförmigen Typen der Gotik freigemacht hatten und zu schärferer Charakteristik in den Köpfen schritten. Von nun ab wandten sie der naturalistischen Wiedergabe der menschlichen Gestalt ihr Interesse zu und bildeten sie selbst auf Kosten der Schönheit mit allen ihren Zufälligkeiten in rücksichtsloser Härte und Strenge nach. Da der Körper meist durch schwere Gewandstoffe verhüllt wurde, beschränkte sich das anatomische Interesse des Künstlers auf Kopf, Hände und Füße, deren naturalistische Wiedergabe uns in Erstaunen setzt. Dieses realistische Bestreben in den Köpfen spricht

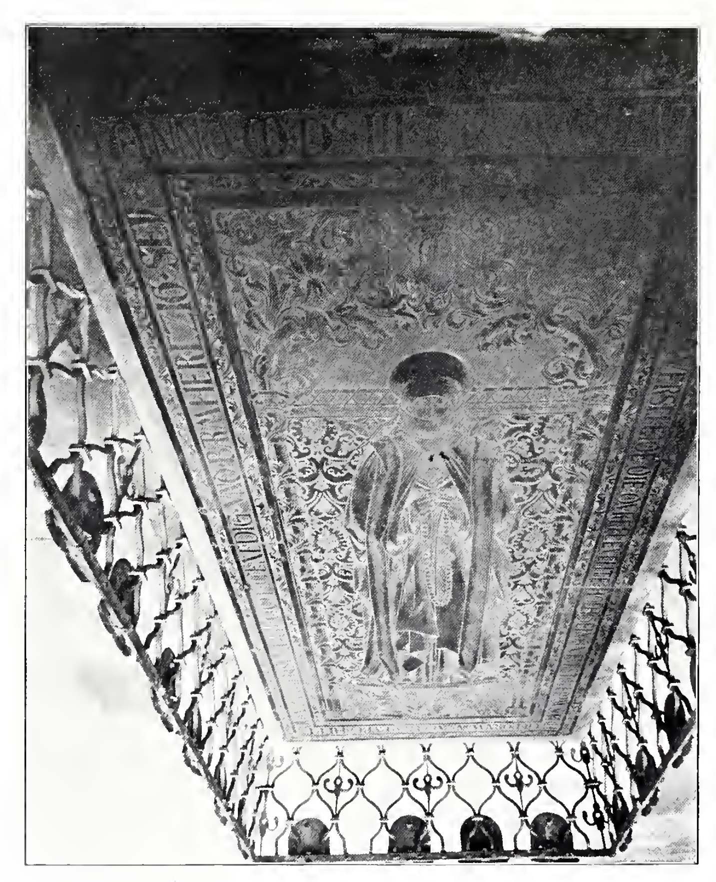


Abb. 9. Peter Vischer: Grabmal der Herzogin Sophie in Torgau von 1504. (Zu Seite 18.)

aus Vischers ersten Werken noch in aller Härte. Von allen zeitgenössischen Künstlern stellte nur Adam Krafft seine Gestalten in freier Bewegung und Lebendigkeit gemäßigter und frei von Übertreibungen dar und brachte in ihnen ein warmes Empfinden zum Ausdruck.

Ein ganz bedeutender Fortschritt macht sich bei Vischer in dem Grabmal des Erzbischofs Ernst in der westlichen Eingangskapelle des Magdeburger Domes geltend (Abb. 7), und im Figürlichen tritt schon eine gewisse Verwandtschaft mit Kraffts maßvoller Realistik hervor. Jünger als Krafft, mit dem er in freundschaftlichem Verkehr stand und sich alle Feiertage im Zeichnen übte, erscheint Vischer von diesem beeinflußt, wie schon der Entwurf zum Sebaldusgrabmal von 1488 in der architektonischen Anlage zeigt.



Abb. 10. Peter Vischer: Grabplatte Veits I. († 1503) im Bamberger Dom, um 1504. (Zu Seite 9 u. 18.)

Auf dem Hochgrabe liegt die lebensgroße Statue des Erzbischofs in vollem Ornat, in der rechten Hand den Ehrenstab eines Primas mit dem Kreuze, in der linken den gotischen Bischofsstab haltend. Das mit der Mitra bedeckte Haupt, dessen scharf durchgeführtes Antlitz die harte Realistik der Zeit, jedoch ohne aufdringliche Schärfe, zeigt, ruht auf zwei sorgfältig gemusterten Kissen, und darüber wölbt sich ein reich gegliederter gotischer Baldachin. Die Füße stützt er nach der herkömmlichen Art auf einen liegenden



Abb. 11. Peter Vischer: Grabplatte des Kardinals Friedrich Kasimir († 1503) im Dom zu Krakau. (Zu Seite 18.)

Löwen, der das sächsische Familienwappen, mit dem der Städte Magdeburg und Halberstadt vereinigt, hält. An den vier Ecken der obern schrägen Fläche des Deckgesimses, das in lateinischen Majuskeln die Inschrift trägt, sitzt je ein Löwe wie zum Sprunge bereit. Hinter diesen Löwen und von ihnen gleichsam beschützt, ruhen auf kleinen profilierten Postamenten die Symbole der vier Evangelisten, von denen eins wie einige Figuren am Baldachin abhanden gekommen ist. Der kunstvolle Baldachin mit der umgebogenen Spitze ähnelt dem 1496 vollendeten Sakramentshäuschen in St. Lorenz, dem Meisterwerke Adam Kraffts, und bestätigt auch Vischers Vorliebe für dünne Strebepfeiler, zierliche Türmchen und gotisches Schnörkelwerk in streng architektonischer Anordnung. Die vier Seiten der Tumba sind abwechselnd in vierzehn schmälere und vierzehn breitere Nischen eingeteilt. Die breiteren sind mit spätgotischem Maßwerk, das Vischers feines Verständnis für ornamentale Gebilde beweist, und mit den Wappen

der vom Erzbischof beherrschten Landesteile geschmückt. Über jeder der Nischen kriecht ein kleines gotisch gewundenes Tier. In den zwölf schmäleren Nischen der Längsseiten stehen auf kleinen Tragsteinen, die mit krausem Blattwerk verziert sind, die zwölf Apostel und in den zwei übrigen der Schmalseiten der hl. Mauritius, der Schutzpatron von Magdeburg, früher eine Fahne in der Hand haltend (Abb. 7), und der hl. Stephanus, der Schutzpatron von Halberstadt (Abb. 8). Über den Häuptern dieser vierzehn Gestalten wölben sich kleine gotische Baldachine. Unten an den Ecken des Grabmals über dem steinernen Unterbau sitzt je ein Löwe, der ein Wappen hält.

In den würdevollen Aposteln, in denen manches von Kraffts untersetzten Gestalten nachklingt, zeigt Vischer ganz im Gegensatze zum Breslauer Grabmal das Bestreben, brüchige und knittrige Faltengebung zu vermeiden und in den Köpfen Adel und Schönheit im Ausdruck mit individueller Charakteristik zu verbinden. Sie bilden die Vorstufe zu der einfachen idealen Schönheit der Apostel am Sebaldusgrabe, Vischers Meisterwerke, die allerdings nicht mehr zu den gotischen Schöpfungen zu zählen, als vielmehr im Renaissancegeschmack gearbeitet sind. Das Magdeburger Grabmal jedoch ist wie das Sakramentshäuschen Adam Kraffts und der Engelsgruß Veit Stoß' ein Werk der ausgehenden Spätgotik. Alle drei zusammen stellen sich als die schönsten Früchte dar, die die von der Renaissance noch unbeeinflußte Nürnberger Kunst reifen ließ.

Die Jahre zwischen 1496 und 1500 bilden eine Lücke in der Arbeitszeit des sonst so fleißigen Meisters, denn die Ende der neunziger Jahre entstandene Grabplatte des Bischofs Uriel Gorka in Posen kann nicht die einzige aus diesem Zeitraum sein. Nach außerhalb gelieferte Bronzeplatten, die für uns verloren sind, mögen damals gegossen sein. Der Posener Grabplatte für Uriel Gorka ist vermutlich auf Verlangen des Bestellers das Muster der früher dorthin gelieferten Bronzetafeln zugrunde gelegt, und deshalb erscheint sie zunächst älter. Die freiere Gewandbehandlung und der fein gezeichnete Kopf verlangen jedoch, sie in die spätere Zeit zu rücken.

Von 1500 ab ist eine reiche Fülle von Werken erhalten. Alle zeigen sie den erfreulichen und bewußten Versuch, durch neue Ornamentmotive die ziemlich ähnlichen Kompositionen zu beleben. Auf der Grabtafel Herzog Albrechts († 1500) in Meißen ist eine perspektivische Raumwiedergabe ernsthaft versucht. Die Grabplatte der Herzogin




Abb. 12. Peter Vischer: Vorderseite des Grabmals Friedrich Kasimirs, 1510.
(Zu Seite 18.)

Sophie († 1503) in Torgau vom Jahre 1504 (Abb. 9) zeigt zum erstenmal eine aus gotischem Rankenwerk bestehende obere Umrahmung, die auf den Grabplatten der Herzogin Amalie († 1502) in Meißen und Veits I. († 1503) in Bamberg (Abb. 10) sowie auf anderen gleichzeitigen Werken wiederkehrt. Für die Visierung zum Torgauer Guß hatte der noch später zu besprechende Jacopo de Barbari 10 fl. erhalten. Durchweg ist die Gravierung der Brokatmuster feiner und die Gewandung entwickelter als früher. Als beste gravierte Platte dieser Gruppe fand ich in der Marienkirche zu Krakau die Grabplatte eines unbekannten Gliedes der Familie Salomon (Abb. 13).

* * *

In den Kirchen Krakaus befinden sich einige hervorragende Grabplatten aus Erz. Vergleicht man den Stil ihrer Zeichnung und die darauf verwendeten Brokatmuster mit den in Deutschland befindlichen Vischer-Platten, so erkennt man in ihnen einige der schönsten Güsse Vischers. Damit stimmt denn auch der alte Bericht Neudörffers überein, daß Vischer große Gußwerke nach Polen, Böhmen und Ungarn geliefert habe.



Abb. 13. Peter Vischer: Grabplatte eines unbekannten Gliedes der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau, um 1504/5.
(Zu Seite 18—19.)

Als älteste dieser Vischerschen Tafeln in Krakau, die zur Zeit der Grabplatten in Meißen und Torgau gegossen sein mag, haben wir das Grabmal für Kardinal Friedrich Kasimir († 1503) in der Domkirche auf dem Wawel anzusehen (Abb. 11). Die gotische Umrahmung der ziselierten flachen Erzplatte gleicht noch in der Anlage den frühern Bischofsplatten, besonders der in Posen befindlichen Grabplatte des Uriel Gorka († 1498), nur ist hier die Komposition übersichtlicher, die gotische Dekoration architektonisch einfacher, die Zeichnung sicherer. Dasselbe Brokatmuster, das am häufigsten vorkommt, findet sich auch auf jener Torgauer (Abb. 9) und Meißener Platte sowie auf den beiden Bamberger Denkmälern für Heinrich III. (Abb. 4) und Veit I. (Abb. 10) und auf dem spätern Grabmonument für die Gräfin von Henneberg in Römhild (Abb. 19). Das Krakauer Grabmal wurde aber erst vollendet im Jahre 1510, als der Bruder des Verstorbenen, König Sigismund, der Inschrift zufolge die im Relief gegossene Tafel der Vorderseite hinzufügen ließ (Abb. 12). Darauf kniet vor der Madonna der betende Kardinal, und hinter ihm erscheint der hl. Stanislaus mit dem zum Leben wiedererweckten Pietrowin, der skelettartig durchgebildet ist. Die scharf gezogene Gewandung, die der Körperbewegung folgt, entspricht der Art, wie sie auf den um diese Zeit entstandenen Reliefs am Sebaldusgrabe (Abb. 23—26) wiederkehrt. Künstlerisch am höchsten von den aus den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts stammenden gravierten Grabtafeln ist jene in der Marienkirche zu Krakau

befindliche Grabplatte eines unbekannten Gliedes der Familie Salomon, von der die einst umrahmende Grabschrift fehlt (Abb. 13). Wie auf dem urkundlich 1504 datierten Grabmal der Herzogin Sophie in Torgau (Abb. 9), für die Peter Vischer 117 Goldgulden bekam, und auf der Meißener und Bamberger Platte Veits I. (Abb. 10) ist die obere Umrahmung aus Rankenwerk gebildet. Die von vorn gesehene und in leichter Stellung gerüstete Figur, deren Kopf entblößt ist und deren Hände betend erhoben sind, so daß die Waffen in den Armen lehnen, ist ganz vortrefflich gezeichnet, was besonders von dem Antlitz gilt.



Abb. 14. Peter Vischer: Grabtafel Peter Salomons († 1506) in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 19 u. 20.)

Ein kräftiger Schritt zur Renaissance wird in den folgenden Krakauer Grabtafeln sichtbar, wenn freilich noch zuweilen gotische Ornament- und Architekturformen mit italienischen Motiven vermischt sind. Nachdem schon auf der Grabtafel des Propstes Lubranski († 1499) in Posen, die mit den folgenden der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts entstammt, gotische, einen Baldachin bildende Architektur mit Renaissancefiguren zusammengestellt war, wird auf der Erztafel für Peter Salomon († 1506) in der Marienkirche zu Krakau (Abb. 14) und für Kmita († 1505) auf dem Wawel (Abb. 15) die obere Umrahmung durch einen Dreipaß gebildet, der in allmählich sich entwickelnder Renaissanceform wechselt. Ein wie ein mißverstandener griechischer Eierstab aussehender Ornamentkranz füllt auf der Tafel Peter Salomons den dreigeteilten Bogen; auf der vermutlich wenig später entstandenen Kmita-Tafel (Abb. 15), deren stückweise gegossene Seitenleisten in den unter Baldachinen stehenden Aposteln Petrus und Paulus und in den unter diesen befindlichen, von gotischem Blattwerk umrankten baumartigen Säulen gotische Reminiszenzen aufweisen, nimmt der Dreipaß mehr das Aussehen eines Blattkranzes an, bis darauf auf der Callimachus-Tafel in der Dominikanerkirche zu Krakau (Abb. 16) ein prachtvolles Laubgewinde mit Früchten, das durch Bänder zusammengehalten wird, entsteht.

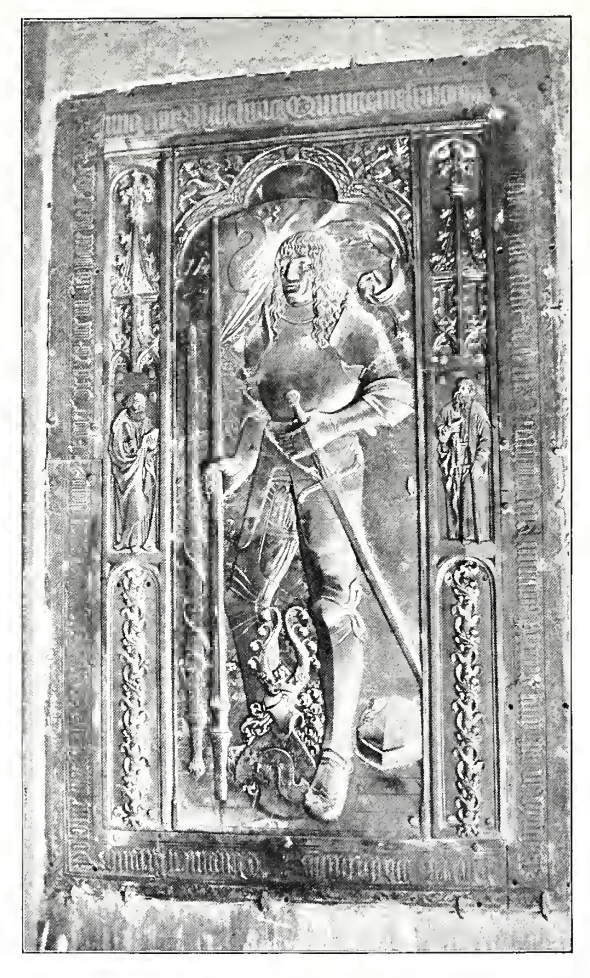


Abb. 15. Peter Vischer: Grabtafel Kmitas († 1505) in der Domkirche auf dem Wawel in Krakau. (Zu Seite 19.)

Obwohl die Komposition der innern Tafel mit der sitzenden Gestalt des Callimachus dem Stilcharakter Peter Vischers widerspricht, rühren dennoch der Guß der Grabtafel und der Entwurf für die feinen renaissanceartigen Umrahmungsleisten von Vischer her. Das Brokatmuster auf dem Teppich stimmt genau mit dem auf der ziselierten Platte jenes unbekannten Salomon überein (Abb. 13), war früher auf Vischerschen Platten, z. B. auf der für Johannes IV. in Breslau (Abb. 6), ebenso auf der für Uriel Gorka in Posen benutzt und ist später auf der Grabplatte für Szamotulski in Samter wiederholt. Freilich könnte man einwenden, daß dieses damals besonders beliebte Muster in mehreren Gießhütten als Vorlage gedient hätte und deshalb nicht vischerisch zu sein brauchte; dies schließt jedoch dieselbe immer wiederkehrende feine Art der Ausführung aus. Als weiteres Merkmal für Vischer wiederholt sich auf der Callimachus-Tafel die Holztäfelung, die zuerst bei Peter Salomon (Abb. 14) statt des Teppichs verwendet war. Auch der Schwan im Salomon-Wappen zeigt ähnliche Kopf- und Halsbildung wie die Schwäne in den obern Ecken der Callimachus-Tafel, und somit ist der Guß der Tafel mit der prachtvollen Ornamentverzierung für Peter Vischer gesichert, ja sie gehört zu dem weitaus Besten, was damals von einem deutschen Meister im Erzguß geschaffen ist.

Das Modell aber stammt diesmal nicht von Peter Vischer. Die für sich gegossene innere Tafel, die sitzende Gestalt des Humanisten in ihrer gezierten und gespreizten Haltung und ebenso das viele Beiwerk im Gelehrtenzimmer tragen zu deutlich den Stempel der Kompositionsart, der Gewandbehandlung und des Charakters des leicht erregbaren Bildschnitzers Veit Stoß, der während seines langen Aufenthaltes in Krakau dem Polen verwandte Züge angenommen hatte. Wer wäre von Krakauer Meistern auch berufener gewesen, die Porträtzüge des Florentiner Humanisten Callimachus zu modellieren als Veit Stoß, der mit diesem in persönlicher Beziehung gestanden und für diesen 1492 das Bnina-Grabmal ausgeführt hatte. Aber war Veit Stoß nicht schon 1496, als Callimachus starb, nach seiner Geburtsstadt Nürnberg übergesiedelt?

Das hinderte nicht, daß man von Krakau aus den nur ungern fortgelassenen Meister, dessen Ruhm der große Altarschrein in der Marienkirche unvergeßlich machte, beauftragte, aus der Erinnerung ein charakteristisches Porträt von Callimachus zu

schnitzen. Gern hätte man ihm gewiß auch die Ausführung der Grabtafel übertragen, wenn die Zunftbestimmungen es erlaubt hätten. Denn daß der vielseitige Stoß auch mit der Kunst des Erzgießens wohl vertraut war, geht daraus hervor, daß er später vom Kaiser Maximilian einige Figuren, für die er im Jahre 1514 ein Modell in Arbeit hatte, zu gießen beauftragt war. Dieser Auftrag bedeutete aber einen Eingriff in die Zunftordnung, und deshalb führten im selben Jahre die Rotgießer beim Rate, der niemals duldete, daß Meister einer andern Zunft mit dem Handwerk der Rotgießer sich beschäftigten, Klage gegen Stoß. Nur aus Rücksicht, daß der Guß vom Kaiser bestellt war, bewilligte diesmal der Rat nach einigem Zögern ausnahmsweise dem Bildschnitzer, selber zu gießen, stellte dabei aber die Bedingung, nicht mehr, als ihm vom Kaiser in Auftrag gegeben sei, im Guß auszuführen. Auf Veits weiteres Verlangen stellte der Rat ihm auch noch einen Zwinger als Gießraum zur Verfügung. Dies alles beweist zugleich, daß Veit in Nürnberg vorher selber nicht gegossen haben konnte und somit von ihm die Callimachus-Tafel nicht gegossen worden sein kann.

Dem verdienstvollen Sekretär König Kasimirs und dessen Sohn Johann Albrechts, wie in der Inschrift hervorgehoben ist, war man schuldig, ein hervorragendes Denkmal zu setzen, und an den erfahrensten Künstler im Erzguß wird man sich gewendet haben. Dies war der Erzgießer Peter Vischer, den die nach Krakau gelieferten Grabplatten auch dort als Meister genug empfahlen. Geradezu für damals erstaunliche Vertrautheit mit renaissancemäßigen Blattornamenten, die musizierende Engel und Tiere umschließen, bekunden die beiden Seitenleisten, und sie brauchen sich gewiß nicht hinter Ghibertis Ornamenten zu verstecken. Ihre Entstehungszeit ist später als die der besprochenen Krakauer Grabplatten, weshalb der Guß erst nach 1506 ausgeführt zu sein scheint.

Aus noch späterer Zeit muß aus der Vischerschen Gießhütte die bisher noch unerwähnte und ohne Inschrift erhaltene Bronzetafel eines Kardinals, die ich in der Domkirche auf dem Wawel in Krakau fand, stammen (Abb. 17). Der Teppich der frühern Tafeln ist verschwunden, und der Kardinal ist vor einer etwas perspektivisch vertieften Renaissance-Bogenhalle stehend gedacht. Das Kassettenmuster hat sich aus dem Fußboden auf der Callimachus-Tafel entwickelt, und die beiden Schwäne in den obern Ecken entsprechen denen auf



Abb. 16. Peter Vischer: Grabplatte des Callimachus († 1496) in der Dominikanerkirche zu Krakau, um 1506. Entwurf von Veit Stoß. (Zu S. 19—21.)

dieser Tafel. Die Schraffierung der ziselierten Platte ist im Sinne jener Salomon-Platte (Abb. 13) durchgeführt, der haarige Mantel ist flott angedeutet und die Blattranken und Pilasterornamente renaissancemäßig frei entwickelt.



Abb. 17. Peter Vischer: Grabplatte eines unbekannten Kardinals in der Domkirche zu Krakau. (Zu Seite 21.)

Wenn man in Deutschland und Polen Bronzegrabplatten, die aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts stammen und im Guß und in der Ausführung meisterhaft sind, antrifft, so wird man schon deshalb in den meisten Fällen an die Vischer-Werkstatt denken dürfen, denn sie war die erste Gießhütte, aus der die besten Bronzewerke der Zeit hervorgingen; wenn sich gar im Ornamentalen oder Figuralen noch Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen mit den unzweifelhaften Vischer-Platten auffinden, dann darf man sie mit voller Sicherheit als echte Vischer-Arbeiten in Anspruch nehmen. Im Kreuzgang des Domes zu Erfurt befindet sich die Grabplatte des Kantors und Kanonikus Johann von Heringen, ein in Metall tief graviertes Brustbildnis auf einer Steinplatte, die der Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt unter Nr. 274 als nürnbergische Arbeit von 1505 anführt (Abb. 18). Vergleiche mit der 1504 datierten Grabplatte der Herzogin Sophie in Torgau (Abb. 9), mit der ebenfalls gravierten Salomon-Platte (Abb. 13) und dem zuletzt genannten gravierten Brustbild eines unbekannten Kardinals in der Krakauer Kathedrale (Abb. 17), weisen auf dieselbe Herkunft. Auf den beiden ersten und der Erfurter Platte besteht die obere Umrahmung aus gotischem Rankenwerk, das aus dem Kapitäl einer dünnen Säule herauswächst und sich in ähnlicher Form auf dem ebenfalls 1504 datierten Holzschnitt der Begegnung Joachims mit Anna im Marienleben Dürers findet. Den Hintergrund füllt auf allen drei ein gemusterter Teppich, der mit einem Bande an einer Stange aufgehängt ist. Die Borde des Teppichs auf der Salomon-Platte zeigt dasselbe Zickzackmuster wie die Erfurter. Auch in der prachtvollen Zeichnung kommen sich beide Tafeln gleich, und ähnlich wie auf dem späteren und renaissancemäßig behandelten Brustbildnis



Abb. 18. Peter Vischer: Grabplatte des Kanonikus Johann von Heringen im Kreuzgang des Erfurter Domes, 1505. (Zu Seite 22.)

in der Krakauer Kathedrale sind die Striche des behaarten Mantels flott und kräftig geführt. Das Datum 1505 auf dem Erfurter Grabmal paßt vortrefflich zu der Torgauer Grabplatte von 1504 und der etwa 1505 entstandenen Salomon-Tafel.

Die folgende Zeit bis zur Arbeit am Sebaldusgrabmal wird durch zwei Monumente von weltlichen Herren in Römhild (Abb. 19) und Hechingen ausgefüllt. Das erste etwa um 1508 errichtete Grabmal für Graf Hermann VIII. von Henneberg († 1535) und seiner Gemahlin Elisabeth von Brandenburg († 1507) zeigt auf der Tumba den Ritter in voller Rüstung, auf einem Löwen stehend, mit der Gattin zusammengestellt, unter deren Füßen ein Hund als Symbol der Treue liegt. Da die betende Haltung der Hände, wie sie bei den steifen Figuren auf den gotischen Doppelgräbern sich wiederholt, beide zu sehr isolieren würde, hält der Graf in den Händen Schwert und Lanze, deren schön geschwungenes Tuch den Raum zwischen beiden füllt, und hat die Gräfin beide Hände, von denen der Rosenkranz herabhängt, übereinander gelegt. Dadurch erscheint die Gattin in lässigerer Haltung als auf den früheren Doppelgräbern, und auch die Gestalt des Grafen hat in der Haltung etwas Freies und Momentanes bekommen. Die Evangelistensymbole an den obern Ecken des Grabmals sind altertümlicher und einfach nach den Modellen vom Magdeburger Grabmal wiederholt. Um das Grabmal herum, das auf sechs kräftigen Löwen ruht, stehen die Apostel, und unter ihnen befindet sich Maria mit Kind, das sich mit lebhafter Bewegung zu den drei Königen wendet. Die seltsame Inschrift am Grabmal M. F. W. S. 15 C. ist bisher unglücklich gedeutet, denn die Auslegungen „Meister Fischer und fünf Söhne“ oder „Meister Fischer Waage Sebaldi 15 Centner“ sind meines Erachtens sehr zweifelhaft.



Abb. 19. Peter Vischer:
Grabmal Graf Hermanns VIII. von Henneberg und Elisabeths von Brandenburg in Römhild, um 1508. (Zu Seite 23.)

Unmittelbar auf das Römhilder Grabmal in Thüringen folgt das Hechinger Monument des Grafen Eitel von Hohenzollern († 1512) und seiner schon 1496 verstorbenen Gemahlin Magdalena, der Schwester Elisabeths und Tochter des Prinzen Albrecht von Brandenburg. Da in die Grabplatte die Zahl MCCCCC, die später zum Todesjahr ergänzt werden sollte, eingegossen ist und 1512 der Graf starb, scheint es, ist das Grabmal noch zu Lebzeiten des Grafen bestellt und schon im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts vollendet worden, weil sonst noch eine X hätte mit eingegossen werden können. Das ursprüngliche Freigrab ist jedoch nicht mehr in seinem frühern Zustande; 1782 wurde es größtenteils zerstört, weil man aus den Seitenteilen Erz für den Guß von 22 Kandelabern für die Kirche gewinnen wollte. So ist nur die obere Platte des Grabmals mit den Figuren der Verstorbenen erhalten geblieben. Zwischen beide Gestalten ist statt der Lanze mit dem flatternden Tuch ein Wappen eingefügt, so daß beide noch mehr als auf der Römhilder Platte in innere Beziehung gebracht sind. Zwar ist die lässige, etwas breitspurige Stellung des Ritters für unsern Geschmack wenig reizvoll; doch bedenke man, daß sie beabsichtigt war und der damaligen Mode entsprach. Auch Dürers Lucas Paumgarten auf dem Hellerschen Altarflügel steht ähnlich breit da, und diese modische Stellung hauptsächlich war es wohl, die, ohne daß man sich dessen bewußt war, die Ansicht bestärkte, das Römhilder und Hechinger Monument seien von Dürer beeinflußt. Da nun noch weiter eine mit dem Monogramm Dürers bezeichnete Skizze angeblich von 1513, in den Uffizien in Florenz befindlich, hinzukam, stand es natürlich fest: Dürer hat den Entwurf für die beiden Grabmäler gemacht! — Durfte dieser Schluß ohne weiteres gezogen werden? Ich meine keinesfalls; erst mußte die Echtheit der Skizze untersucht werden. Hatte schon früher ein Dürer-Forscher das Monogramm für unecht erklärt, so gibt die Jahreszahl 1513 noch mehr zu bedenken. Damals waren beide Monumente bereits vollendet. Einige Abweichungen übrigens sind zu bemerken. Am meisten fällt die weitere Auseinanderstellung der Figuren auf, die deshalb in weniger innerer Beziehung stehen, so daß das Blatt, dessen Ausführung für Dürer eigentlich schwach zu nennen ist, als Vorlage ungeeignet erscheint. Das Umgekehrte ist wohl eher der Fall und die Zeichnung durch die Grabplatte inspiriert. Lassen wir die Skizze demnach nicht mehr als Vorlage für Vischer gelten, so vergrößert sich auch der Zweifel, ob sie überhaupt von Dürer herrührt. Meines Erachtens spricht die Qualität des Florentiner Blattes, des besten der drei erhaltenen Exemplare, gerade nicht sehr für Dürer. Vischer bedurfte auch gar keiner Entlehnung. Es reihen sich diese beiden Grabdenkmäler als Glieder der künstlerischen Entwicklung, deren naturgemäßer Gang von außen her nicht gestört wurde, den früheren Werken an und mußten zu den herrlichen Fürstengestalten Theodorichs und Arthurs in Innsbruck (Abb. 36—37) führen. Aus diesem Grunde schon ist die frühere überraschende Entdeckung, aus dem Römhilder Grabmal spreche der Geist des Veit Stoß, wenn auch Vischer den Guß ausgeführt habe, völlig verkehrt. So wenig wie Stoß, dessen Kunstcharakter im stärksten Widerspruch dazu steht, mit dem Monument zu schaffen hat, so verfehlt ist auch die Behauptung, Adam Krafft habe die Modelle geliefert. Die gänzlich unbegründete Herabdrückung Peter Vischers zum bloßen Gießer ist weiter nichts als eine aus der Luft gegriffene Fabel.

Die Reihe der im ersten Jahrzehnt entstandenen Grabmäler würde die um 1510 gegossene Grabplatte Friedrichs, des Hochmeisters des deutschen Ordens in Meißen schließen, wenn es sicher wäre, daß dieses Werk auf den Altmeister selbst zurückgeht. Die Figur ist ungefähr eine Wiederholung des Hechinger Ritters, doch ist der flatternde Ordensmantel recht unruhig und barock.

In den Krakauer Grabtafeln tritt, wie gezeigt wurde, bereits Renaissancedekoration auf, die zunächst noch mit nordischem Empfinden vermischt, allmählich italienisch reiner wird. Die Vermutung, daß der Altmeister erst durch seinen Sohn Peter d. J., der vermutlich 1507 in Oberitalien weilte und 1508 nach Nürnberg zurückkehrte, mit der italienischen Formenwelt bekannt gemacht worden sei, trifft demnach keineswegs zu; auf andere Weise

müssen dem Vater die neuen Kunstformen zu Gesicht gekommen sein und sich ihm als nachahmungswürdige Muster aufgedrängt haben. Ohne selbst Italien gesehen zu haben, muß er in Nürnberg von der großen Kunst jenseits der Alpen Kunde bekommen haben.

* * *

In Nürnberg war damals ein neues Leben erwacht, das die gotischen Anschauungen nach und nach schwinden ließ. Humanistische Ideen hatten für die Empfänglichkeit und das Verständnis der Renaissancekultur vorgearbeitet. In Deutschland gab es um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts keine Stadt, in der ein so rühriger, aufnahmefähiger Geist lebte, ein so emsiger Welthandel getrieben wurde, ein so buntes Leben sich entfaltete wie in Nürnberg, der Königin der deutschen Städte oder dem Auge und Ohr Deutschlands, wie es Luther treffend nannte. In dieser alten Reichsstadt, die einen lebhaften Verkehr mit Venedig unterhielt und deren Patriziersöhne in Padua studierten, lebten am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine Reihe gelehrter und geistreicher Männer, die sich mit Begeisterung dem Studium des klassischen Altertums hingaben. Mit den vornehmen Familien unterhielten sie intimen Verkehr. Zu ihnen zählten Pirkheimer, der Vater des später berühmten Willibald, Dürers Jugendfreund, Hartman Schedel, der in Padua seine antike Bildung bekommen hatte, Sebald Schreyer, ein Freund der Wissenschaften und der Künste, den enge Freundschaft mit Conrad Celtes verband. Mit den Vornehmsten seiner Vaterstadt stand auch der als Künstler angesehene Peter Vischer in Verbindung, und einer seiner guten Bekannten und Gönner war Sebald Schreyer. Desgleichen suchten Gelehrte wie Cochlaeus gelegentlich das Vischersche Haus auf. Solcher Verkehr wird in Peter Vischer gewiß manche Anregungen und Vorliebe für die Renaissancekunst wachgerufen haben, die von nun ab in Deutschland Allgemeingut wurde.

Die Renaissance kann ein Weltstil genannt, zugleich aber auch als ein Nationalstil bezeichnet werden. In allen Kulturländern blieben die Grundformen zwar dieselben, allein jedes Land kombinierte die übernommenen Renaissanceformen mit wechselnden Motiven. Ähnlich wie Frankreich oder die Niederlande bildete Deutschland seinen eigenen, durch charakteristische Merkmale bestimmten Renaissancestil aus, so daß hier von spezifisch deutscher Renaissance gesprochen werden kann. Damit ist zugleich gesagt, daß zwischen deutscher und italienischer Renaissance ein Unterschied besteht. Daß trotzdem die Kunst des Nordens und des Südens mit Renaissance bezeichnet wurde, mußte geradezu verwirrend wirken, und die üble Folge davon war, daß man mit diesem Wort falsch operierte. Es wird sich deshalb verlohnen, den Begriff Renaissance klarzulegen.

Ihren Ursprung und ihre Ausbildung hatte die Renaissance im fünfzehnten Jahrhundert in Italien erhalten. Die Ideen der antiken Welt waren es, die in Florenz rettend auftauchten und ganz Italien aus seiner geistigen Versunkenheit rissen. Mit Begeisterung wandten sich die Gelehrten dem Studium der Antike zu, in deren Geist sie einzudringen versuchten, und an der Hand der antiken Autoren erschienen die aufgefundenen Reste des klassischen Altertums in einem neuen Lichte. Aus der Bewunderung der antiken Kunst entstand eine Wiederbelebung der klassischen Formenwelt, was das Wort Renaissance eigentlich sagen soll.

Die Herübernahme der antiken Formen hatte jedoch nicht eine bloße Nachblüte oder gar nur eine Nachahmung der griechischen und römischen Baukunst und Skulptur zur Folge; kein einziger Römerbau wurde in der Renaissance kopiert. Die antiken Bauformen wurden freilich nachgebildet, aber vollkommen neu kombiniert. Der menschliche Gliederbau antiker Statuen als das höchste Ideal des in der Natur an Ebenmaß Möglichen wurde zum Vorbild genommen. Von Anfang an lag zwar dem italienischen Meister die realistische Wiedergabe der Natur am Herzen. Wie der Grieche sein Ideal sich aus der reinen Natur gebildet hatte, so legte auch der Italiener seinem Schaffen das Aktstudium zugrunde. Bald jedoch mußte er einsehen, wie sehr er sich in dem Naturstudium auch abmühte, der Antike gleichzukommen, daß er deren Schönheitsideal weit nachstand. Deshalb betrat er den einzig natürlichen Weg, die

klassische Formenreinheit zu studieren und im Spiegel der Antike die Natur wiederzugeben.

So verfielen die meisten Künstler im Quattrocento und Cinquecento nicht in bloße Nachahmung der Antike, weil sie im Grunde auf naturalistischer Grundlage schufen. Ja, die großen Meister der klassischen Kunst in Italien sind schließlich ihre eigenen Wege gegangen, sie sind weniger durch die Antike als vielmehr durch sich selbst groß geworden. Trotz der Antike haben sie sich ihre Originalität bewahrt! An Goethes Wort zu Eckermann wird man erinnert: „Man spricht immer vom Studium der Alten, allein was will das sagen. Richte Dich auf die Wirklichkeit und suche sie auszusprechen, denn das taten die Alten auch, als sie lebten." So erscheint Donatellos Georg zunächst einzig und allein nach der einfachen Natur gearbeitet zu sein, dennoch aber sind bei ihm antike Regeln reichlich in Anwendung gebracht, denn die Bewegungsgegensätze, die weit feiner und komplizierter als in der Gotik sind und die, bei Michelangelo am schärfsten hervortretend, wir mit Kontrapost bezeichnen, sind ganz neue Prinzipien, die nicht allein durch den Naturalismus gewonnen werden, vielmehr die Kenntnis antiker Statuen voraussetzen. Nur die Griechen waren von selbst auf das Belebungsprinzip gekommen. Anderseits zeigt der Gattamelatakopf Donatellos, bei dem antike Auffassung deutlich zutage tritt, den schärfsten Realismus und steht damit in schroffem Gegensatz zur Antike.

Die großen Cinquecentisten haben auch den Wert der klassischen Antike geschätzt, trotzdem haben sie nie unterlassen, ihre Kunstlehre auf eigener Naturanschauung zu begründen. Die Gegensätze zwischen antiker und michelangelesker Formengebung sind bekannt, und wie wenig Michelangelo sich an das griechische Ideal kehrte, zeigen die kühnen, für uns fast ungewohnten Stellungen, die er mit Vorliebe seinen wuchtigen Figuren gab, deutlich genug.

Ein nationales Unglück, wie man einst jammerte, bedeutet das Eindringen der Renaissance für Deutschland nicht. Im Gegenteil! Zwar tritt bald nach den glänzenden Erscheinungen Dürers und Holbeins der Verfall der Kunst in Deutschland ein. Dies der Renaissance schuld zu geben, hieße jedoch die Dinge verkennen. Vielleicht hätte sich die im Geiste des Mittelalters wurzelnde Kunst, die sich in den Werken Adam Kraffts so schön emporgeschwungen hatte, ohne italienischen Einfluß selbständig weiter entwickelt. Zweifellos aber wäre der Verfall doch gekommen, nur daß ein solcher Höhepunkt nicht erreicht worden wäre. Die Reformation, die Tausende von Kunstwerken zugrunde gerichtet hat, hat weit mehr geschadet. Die Hauptsache, die den Niedergang der deutschen Kunst erklärt, ist, daß die genialen Meister ausblieben. Die Überlieferung der besten Kunstmittel kann nicht die genialen Persönlichkeiten ersetzen!

Beachtenswert ist, daß der Entwicklungsgang der Renaissance in Deutschland anderer Art war als in Italien. Nicht aus der Begeisterung für die Antike heraus entstand hier die Renaissancekunst; hier reizte lediglich der italienische Formenschatz zur Nachahmung und versetzte der Spätgotik den Todesstoß. Wenn also in Deutschland von einer Renaissance gesprochen wird, so hüte man sich, an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Wiederbelebung des klassischen Altertums" zu denken, denn durch die italienischen Formen wurden die antiken gleichsam italienisch umgeformt übermittelt. Im Gegensatze zur gotischen Kunst trat die neue Kunstweise nicht als Ausdruck des Volksgeistes auf, sondern beschränkte sich auf Persönlichkeiten, die mehr oder weniger von ihr durchdrungen waren. Daß auf dem Wege der Nachahmung manches unverstanden bleiben mußte, ist ganz natürlich, und ebenso ist es erklärlich, daß die Herübernahme des fremden Formenschatzes teilweise hinderlich und den weniger begabten Künstler von seiner Natur ganz abbringen mußte. Nur Künstler ersten Ranges bewahrten ihre Selbständigkeit, und eigentlich erst durch Dürer und Holbein wurde die neue Kunst verarbeitet. Durch sie verschwindet der kleinliche deutsche Stil und bekommt der Realismus eine neue Farbe.

Im ganzen fünfzehnten Jahrhundert zeigt sich in Deutschland von Renaissancenachahmung noch nichts. Der Realismus, der segensreich auf die spätgotische Richtung

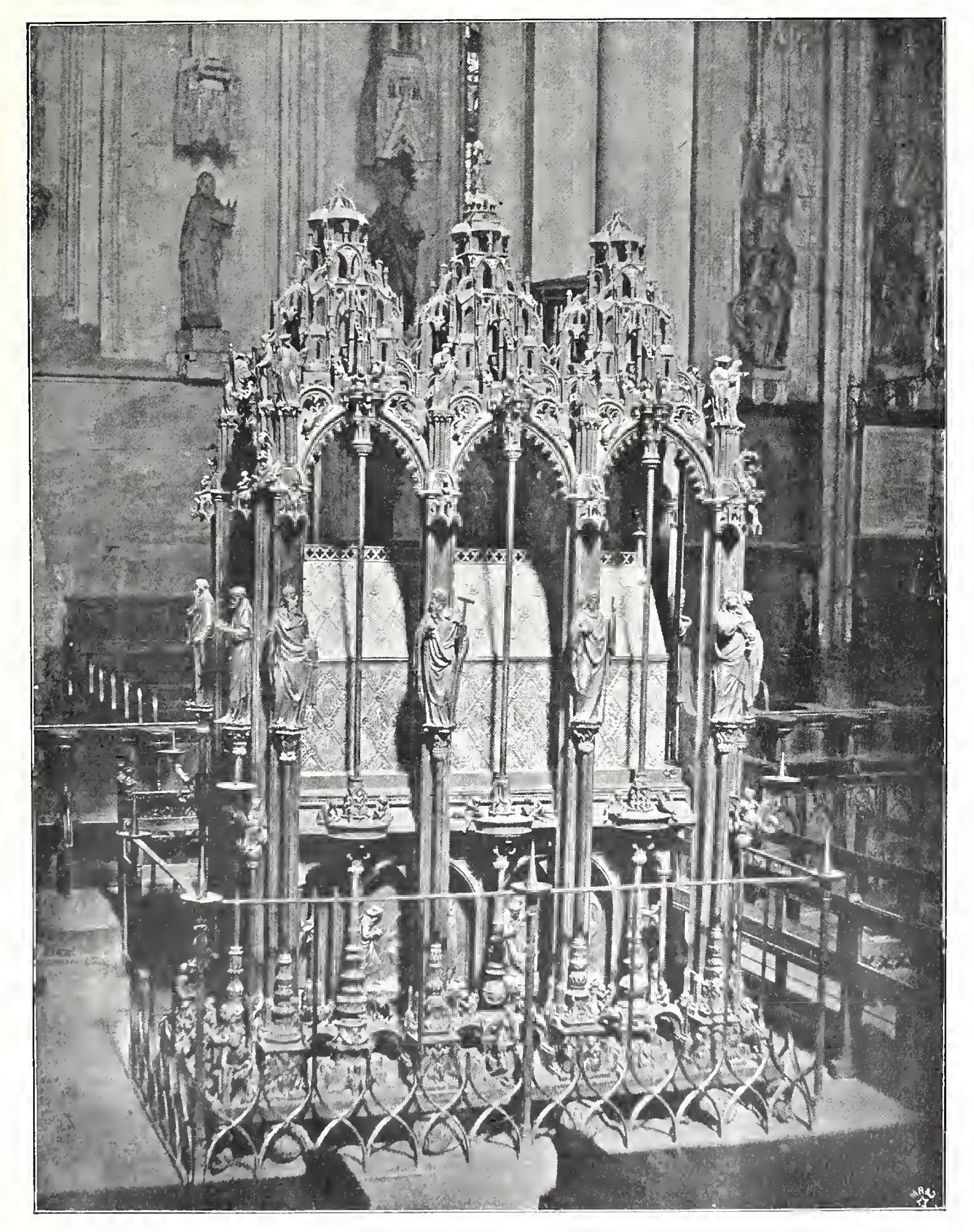


Abb. 20. Peter Vischer: Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1508—1519).
(Zu Seite 28—31.)

in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eingewirkt hatte, steht ähnlich wie in den Niederlanden in keiner Beziehung zur italienischen Kunst. Adam Krafft, der edelste Meister dieses Naturalismus, blieb in Form und Stoff der spätgotischen Anschauung treu, so daß es völlig verkehrt wäre, seine gemäßigtere Naturalistik auf Renaissanceeinfluß zurückzuführen. Nicht eine Wiederbelebung des natürlichen Menschen im italienischen Sinne ist in seiner weniger harten und scharfen Menschenbildung zu sehen, sondern lediglich die einfache Steigerung des Naturgefühls. Deshalb mußte

auch bei Adam Krafft die Äußerung rein menschlichen Empfindens in den Vordergrund treten. Peter Vischer dagegen wandte sein Hauptinteresse dem Formalen zu, das er im Renaissancesinne behandelte, büßte aber dabei an Wärme des Lebens ein.

Die erste direkte Bekanntschaft mit der italienischen Kunst bekam Vischer durch andere Meister. Jacopo de Barbari, ein vermutlich aus Venedig stammender Meister, der sich in den neunziger Jahren, weil er der Lehrmeister des Hans von Kulmbach gewesen ist und sich urkundlich auch in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in Nürnberg aufhielt, scheint auf Vischer einflußreicher gewesen zu sein, als man kürzlich annehmen mochte. Wie dieser Jakob Walch, wie man ihn auch nennt, 1503 mit Dürer zusammen im Schlosse zu Wittenberg für Friedrich den Weisen arbeitete, so stand er auch 1504 bei Gelegenheit des Torgauer Gusses (Abb. 9) mit Vischer in geschäftlicher Verbindung. Auf Befehl des Kurfürsten Friedrich des Weisen wird Barbari, der bis zum Jahre 1505 in den Schlössern zu Wittenberg und Torgau tätig war, aber nur eine Skizze zur Figur gemacht haben. Barbaris Kupferstiche waren in der Vischerschen Gießhütte wohl bekannt. Auch aus Dürers frühen Werken etwa von 1503 ab, besonders aus den seit dem italienischen Aufenthalt entstandenen, konnte Vischer italienische Formen kennen lernen. Italienische Stiche waren damals ebenfalls in Nürnberg infolge des lebhaften Handelsverkehrs mit Venedig genügend in Umlauf, so daß Peter Vischer eine Wanderung nach Italien nicht unternommen zu haben braucht, denn direktes Studium der italienischen Werke setzen die Krakauer Grabplatten noch nicht voraus. Im Gegenteil, das Kompositionsgerüst ist auf ihnen meist noch gotisch, und nur die Dekorationsmotive sind italienisch. Gerade die eigentlich doch in dürftiger Variation erscheinenden Spuren in den Frühwerken machen den Eindruck, als ob Vischer nur durch Stiche mit der Renaissanceornamentik bekannt geworden ist. Erst als sein Sohn Peter d. J., der, wie damals die reichen Patriziersöhne nach dem Lande der klassischen Bildung hinzogen, vermutlich in Oberitalien mit eigenen Augen die Fülle der reizbaren Renaissanceformen geschaut und 1508 eine Sammlung von Skizzen nach Haus mitgebracht hatte, da bekam auch der Vater ein tieferes Verständnis für die Renaissancewelt. Nun begann die gemeinsame Arbeit des Vaters und des Sohnes nach den großen Vorbildern. Sein ältester Sohn Hermann, der um 1515 in Rom weilte, vermittelte ferner die Bekanntschaft mit den klassischen Formen der römischen Hochrenaissance. So erhielt Peter Vischer manche Anregungen durch seine begabten Söhne; das Haupt der Werkstatt blieb aber zeitlebens der Vater selbst, indem er sich mit seinen Söhnen in dem neuen Stil weiter übte. Teilweise mögen diese auch selbständig geschaffen haben. Eine Trennung des Arbeitsanteils von Vater und Söhnen wird daher immer strittig bleiben, und ganz verkehrt ist es, seinen Sohn Peter als den eigentlichen Künstler und Schöpfer der in der Vischerschen Gießhütte entstandenen Renaissancewerke hinzustellen. Nur so viel steht fest, daß vor Dürer kein Meister in Nürnberg die Renaissance so tief aufgefaßt und so verständnisvoll darin gearbeitet hat, wie es in der Vischerschen Werkstatt geschah. In dem Hauptwerke des Meisters, in dem Sebaldusgrab, das er, wie er in seiner Ehrlichkeit in der Inschrift bekannt gibt, gemeinschaftlich mit seinen Söhnen, von denen besonders Hermann und Peter d. J. in Betracht kommen, schuf, tritt ein reiner italienischer Stil auf. Zwar zeigt sich gerade in diesem von 1508 bis 1519 gearbeiteten Werke ein großer Fortschritt in der Wiedergabe richtiger Verhältnisse, flüssiger Gewandung, plastischer Reliefbehandlung, doch ist dieser Fortschritt aus der stetig fortschreitenden künstlerischen Entwicklung des alten Vischer, deren Anfänge schon in den Krakauer Grabplatten zu verfolgen sind, wohl erklärlich. Das Sebaldusgrab ist die folgerichtige Frucht der früheren künstlerischen Richtung und zugleich die erste große Schöpfung der Renaissance in Deutschland! (Abb. 20.)

Den Versuch eines neueren Biographen, des Vaters Arbeit am Sebaldusgrab von der seiner Söhne Peter und Hermann zu trennen, halte ich für anfechtbar. Weil alte zuverlässige Nachrichten darüber fehlen, ist der Arbeitsanteil des jüngeren Peter, der den Vater in der Kunst übertroffen habe, dunkel geblieben, denn was man sich

von seiner Kunstweise zu bilden versucht hatte, bleibt doch immer nur Phantasie, bei der man, ohne sich dessen bewußt zu werden, die erste Rolle spielte. Die Persönlichkeit des jungen Peter Vischer ist noch nicht faßbar geworden, und deshalb deckt sich vorläufig für uns der Kunstcharakter des Vaters im allgemeinen mit dem seines Sohnes. Der Schluß, daß der Einfluß der Gotik auf das Sebaldusgrab vom Altmeister herrührt, ist richtig, denn der aus dem Jahre 1488 im Kupferstichkabinett zu Wien aufbewahrte Entwurf, der wie Adam Kraffts Sakramentshaus in gotischen Formen



Abb. 21. Fuß eines Pfeilers vom Sebaldusgrab. (Zu Seite 32.)

gehalten ist, ist der Ausführung zugrunde gelegt. Daß jedoch der Einfluß der Frührenaissance einzig und allein vom Sohne Peter ausgeht, entspricht nicht den früher dargelegten Tatsachen, denn die Krakauer Bronzetafeln, die bereits damals entstanden sind, als der junge Peter italienischen Boden noch nicht betreten hatte, decken diesen Irrtum auf. Der gar nicht so rätselhafte Übergang von Gotik und Renaissance erklärt sich vielmehr zunächst durch die veränderte Geschmacksrichtung infolge des regen Verkehrs Nürnbergs mit Bologna, Padua und Venedig und der eifrigen Pflege des Humanismus. Als dann der junge Vischer durch Oberitalien wanderte, ließ ihn das Studium der italienischen Werke an Ort und Stelle noch tiefer in die Schönheit



Abb. 22. Peter Vischers Selbstporträt am Sebaldusgrab.
(Zu Seite 33 u. 72.)

des Renaissancegedankens dringen, und durch Anregung des Sohnes gelangte zweifellos auch der Vater, der schon früher sein Verständnis für die neue Formenwelt an den Tag gelegt hatte, zu einem tieferen Erfassen der italienischen Richtung. Ebenfalls halte ich für gewagt, die durch die römische Hochrenaissance beeinflußten Figuren und Zierformen dem ältesten Sohne Hermann zuzuweisen, weil dieser sich von 1514 bis 1515 in Rom aufgehalten hatte. Die von ihm mitgebrachten Zeichnungen nach Werken römischer Hochrenaissance können auch auf den empfänglichen Altmeister, der mit Hermann gleichen Schritt hielt, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt haben, so daß nach Hermanns früh erfolgtem Tode auch nun der junge Peter nicht als alleiniger Schöpfer der im römischen Sinne aufgefaßten Apostelfiguren hingestellt zu werden braucht. Wir werden deshalb gut tun, die Apostel allgemein als Erzeugnisse der Vischerschen Gießhütte zu bezeichnen, denn ein Geist beseelt das Ganze, und dieser künstlerische Geist beherrschte bis zu des Altmeisters Tode die Vischersche Gießhütte.

Mag der erste Eindruck des Sebaldusgrabes zunächst berauschend, ja vielleicht sogar verwirrend sein, mag vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet die einheitliche Stilform in Konstruktion und Dekoration fehlen, so hat dennoch dieses Bronzegrabmal wegen eines gewissen phantastischen Reizes, der in der nordischen Kunst noch einmal zum vollen Durchbruch gelangt, so viel Verlockendes für uns, weshalb es das wichtigste Monument der deutschen Kunst bleiben wird, das von dem Kampfe zweier grundverschiedener Kunstanschauungen redet, die sich nebeneinander nicht herbergen konnten. Weil vom früheren Entwurf her der Fuß mit den herauswachsenden gotischen Streben beibehalten wurde, diese später aber durch den dreigeteilten Baldachin überwölbt wurden und die nachträglich angefügten Zierformen und Figuren renaissancemäßig durchgebildet



Abb. 23. Relief am Sockel des Sebaldusgrabes: Die wunderbare Füllung eines Weinkruges. (Zu Seite 33.)

sind, entstand nur ein Mischstil. Ein Werk rein deutschen Geistes kann deshalb dieses Prachtstück Nürnberger Bildnerei nicht genannt werden, wohl aber ist es das beste Zeugnis von der Wandlung, die, für Nürnbergs Kunstleben bezeichnend, in der Vischerschen Gießhütte vor sich ging. Zunächst findet ein Ringen zwischen Gotik und Renaissance statt; allmählich schwindet auch der letzte Rest mittelalterlicher Tradition, wie die späteren Werke bezeugen. Was wir im Sebaldusgrab in der Dekoration und im Figürlichen sehen, ist bereits in der Nachahmung der oberitalienischen Frührenaissance, zumeist der vollentwickelten Hochrenaissance geschaffen. Die auf Vischer folgenden Renaissancekünstler haben denn auch in erster Linie die klassische Kunst der Hochrenaissance mit Begeisterung in die deutsche Sprache zu übersetzen versucht.

Die kunstreiche Dekoration der Sockelpartien, die den von dem früheren Entwurfe beibehaltenen gotischen Streben vorgelegt ist, bekunden im Ornamentalen wie



Abb. 24. Relief am Sockel des Sebaldusgrabes, Bestrafung eines Ungläubigen.
(Zu Seite 33.)

Figuralen Vertrautheit mit der Durchbildung des Nackten im Renaissancesinne und mit antiker Mythologie. Die Kenntnis der letzteren erklärt sich aus dem Umgang Vischers mit den deutschen Humanisten. Viele Dekorationsmotive erinnern an die großen Italiener, so daß manche Erfindung der Phantasie des jüngeren Vischer entsprossen sein mag. Die Scheidung der einzelnen Hände bleibt indessen, wie schon bemerkt wurde, ergebnislos, und gleichfalls kann es nicht Zweck dieser Abhandlung sein, im einzelnen die italienischen Vorbilder aufzuzählen. Im allgemeinen waltet die dekorative Fassadenrenaissance vor, die wir an den oberitalienischen und venezianischen Prachtbauten finden und mit Lombardi-Stil bezeichnen können. Nackte Kinder und geflügelte Genien treiben in schalkhafter Weise ihr ausgelassenes Spiel. An den Kandelaberfüßen sind Widderköpfe, Masken, gekrümmte Delphine, die Eroten auf dem Rücken tragen oder den Meergott begleiten, nackte weibliche Gestalten, die in Akanthusblätter auslaufen, als Schmuck benutzt. Eine solche Fülle von mythologischen Phantasiegestalten, Tritonen, Sirenen, von biblischen und griechischen Helden, wie Herakles, Theseus, Nimrod, Simson, von Frauengestalten, die die Kardinaltugenden Mäßigkeit, Klugheit, Stärke, Gerechtigkeit verbildlichen, hat hier die reiche Phantasie in reizendem Humor geschaffen, daß eine genaue Beschreibung dieser wirklich künstlerisch empfundenen Einzelheiten uns zu weit führen würde (Abb. 21). Auch der dreigeteilte Baldachin, der wohl etwas unvermittelt an den Pfeilern ansetzt, steht mit seinen reichen Zierformen und Figürchen dem Fuße nicht nach. Die Seiten des Sockels unter dem Gehänse, der den aus dem dreizehnten Jahrhundert stammenden silbernen Sarg des Heiligen trägt, sind mit Szenen aus dem Leben des hl. Sebaldus geschmückt, dessen Statue, mit härenem Gewande bekleidet, Pilgerstab in der Rechten und das Modell der Kirche in der Linken

haltend, an der einen Schmalseite steht, während der Altmeister vor die andere Schmalseite seine Porträtstatue im Handwerkskittel mit Schurzfell gestellt hat (Abb. 22). Ein treues Abbild vom Meister, der nach Neudörffers Aussage gegen jedermann freundlich war, gibt sie uns. „Wie er aber gesehen und wie er täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet, das findet man unten am Ende St. Sebalds Grab." So steht der biedere Meister, eine untersetzte Gestalt, vor uns und erinnert uns daran, auf welch gesundem Boden die Nürnberger Kunst emporwuchs: auf dem Boden des Handwerks. Eine Wiederholung bietet die Porträtbüste im Louvre zu Paris (vgl. Titelbild).

Die vier Reliefs am Sockel sind in streng plastischer Weise nach italienischem Muster durchgeführt und von jedem malerischen Beiwerk freigehalten, womit sonst die Reliefs, damit sie den belebten Eindruck eines bunten Teppichs machten, überhäuft waren. Nicht minder sind die flachmodellierten Figuren renaissancemäßig durchgeführt. Wie bei einigen weiblichen Gestalten am Fuße des Grabmals, so schmiegt sich auch bei den Frauen auf den Reliefs die Gewandung an die Körperformen an und ist straff um die Beine gezogen. Auf den allem Anschein nach zuerst gegossenen Reliefs der wunderbaren Füllung des Weinkruges (Abb. 23) und der Bestrafung eines Spötters, der in die Erde versinkt (Abb. 24), fehlen Frauenfiguren, und deshalb prägt sich, namentlich beim zweiten Relief, der Renaissancestil äußerlich nicht so auf. Die beiden Reliefs der anderen Sockelseite, auf denen sich der Heilige an einem Feuer von brennenden Eiszapfen wärmt (Abb. 25) und einem Geblendeten das Augenlicht wiedergibt (Abb. 26), lassen auf den ersten Blick in der Gewandbehandlung der beiden Frauen die italienische Nachahmung erkennen. Die geschmacklose Art, die Gewandfalten der knieenden Frau straff um die Beine zu ziehen, ist uns von Stichen



Abb. 25. Relief am Sockel des Sebaldusgrabes: St. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. (Zu Seite 33.)

des 1500 urkundlich in Nürnberg erwähnten Meisters Barbari, der in der überaus zarten und auseinanderfließenden Stechweise Vertrautheit mit deutscher Technik bekundet, bekannt. Gerade dieser auch Jakob Walch genannte Meister, der sich schon in dem Anfange der neunziger Jahre in Nürnberg aufgehalten haben muß, weil er der Lehrer des Hans Kulmbach war, scheint damals so nachhaltigen Einfluß auf den Altmeister ausgeübt zu haben, daß dessen Spuren beim Beginn der Grabmalsarbeit noch nicht verwischt waren.

Aus Barbaris Stichen und Gemälden spricht deutlich die antik-plastische Richtung der paduanischen Schule, die ihr Haupt Mantegna am künstlerischsten aussprach. Die nackten Formen läßt Barbari durch das Gewand deutlich durchblicken, weil er gleichsam



Abb. 26. Relief am Sockel des Sebaldusgrabes: St. Sebald macht einen Blinden sehend. (Zu Seite 33—35.)

erst den nackten Körper zeichnete und erst nachträglich dessen Konturen durch die darübergezeichneten durchsichtigen Gewandfalten abschwächte. Zuweilen klebt das dünne Gewand nach Art nasser Gewänder auf dem Leib und schlingt sich um die Beine herum. Diese gewiß kuriose Manier hat Vischer natürlich von keinem anderen als von Barbari entnommen. Selbst nach dem Fortgang dieses Meisters von Nürnberg, der noch im Jahre 1500 von Kaiser Maximilian beschäftigt und 1503 von Friedrich dem Weisen nach Sachsen berufen wurde, waren dessen Stiche und Zeichnungen in der Vischerschen Gießhütte bekannt und wurden, wie später gezeigt werden soll, teilweise als Vorlagen benutzt.

Die Gewandbehandlung Barbaris hat jedoch Vischer gottlob nicht lange beibehalten, denn auf dem anderen Relief (Abb. 26), auf dem in meisterhafter Dramatik der hl. Sebald und der Geblendete bewegt sind, hat sich der Meister, den Ton auf die Modellierung der Formen und renaissancemäßige Stellung legend, in der klassisch

bewegten Frauenfigur, die im zarten Relief trefflich herausmodelliert ist, zur einfachen Auffassung des Hochrenaissance-Gewandes durchgerungen. Die dicken Wollengewänder der Magdeburger Apostel (Abb. 7) hat er vertauscht mit leicht fließender Gewandung aus einer Art weichen Linnens, dessen feine Falten sich in sanften Biegungen an den mit anatomischem Verständnis durchgebildeten Körper anlegen. Im Formalen und in der Wiedergabe des wirklichen Lebens steht dieses Relief als eine außerordentlich große Leistung nicht nur in der deutschen, sondern in der gesamten Erzplastik da.

Die Apostel an den Pfeilern des Sebaldusgrabes sind ebenfalls die ausgereifte Frucht des jahrelangen Renaissancestudiums (Abb. 27—32). Fielen bei den untersetzten Magdeburger Aposteln die Untergewänder in schweren, senkrechten Parallelfalten herunter, so daß nur der gutgeordnete Mantel abwechslungsreiche Motive brachte, so tragen diese wunderbar klassischen Sebalder Gestalten, von schlankerem Aufbau als jene, dünne, flüssige Gewandung. Noch waren die ersteren auf plastisches Hervortreten der Körperteile nicht gearbeitet, auch finden wir noch keine Andeutung des vorgebeugten Knies; die letzteren lassen durch leichtes Hervortreten des Knies und durch Sichtbarwerden der Fußspitze die Stellung des ganzen Beines erkennen, was italienisch ist. Ja, noch weiter, weil die Gewandung den Körperformen folgt und diese nicht mehr verhüllt, ist die Stellung des ganzen Körpers deutlich. Dieses wirksame Hilfsmittel, das künstlerisch durchdacht ist, macht die Figuren in erster Linie zu Renaissancewerken. Nur, ließe sich einwenden, besitzen diese Apostel zu viel Klassizität und lassen die Gewänder zu offen ihren antiken Ursprung zutage treten. Ausschließlich deutsche Phantasie hat sie nicht geschaffen.

Das geschulte Auge findet ähnlich aus Dürers Münchner Aposteln und Holbeins Meyerscher Madonna diese erst aus dem Studium der italienischen Renaissance gewonnenen Bewegungsprinzipien heraus; trotzdem aber trägt keine einzige Gestalt auf diesen Bildern ein antikes oder italienisches Kleid, wie die Apostel Vischers. Dürer und Holbein schlossen sich keinesfalls insofern der Renaissance an, als sie italienische Formen und Draperien nur übernommen hätten. Mit der Einfachheit des schlichten Gewandes verbanden sie den rein plastischen Sinn und das Komponieren auf Kontraste, was sie als das eigentliche innere Wesen der Renaissance erkannt hatten. Aus diesem Grunde liegt der italienische Einfluß in den Werken beider Meister versteckt.

Wie die echt italienisch durchgeführte Gewandung der Sebalder Apostel eine hohe Idealität zur Schau stellt, so sind auch die Züge des Antlitzes zu einem idealen Ausdruck gesteigert. Schlichte Bürgersleute, persönliche Naturen mit individuell nationalen Zügen, wie sie Krafft, Stoß, Riemenschneider so gern in den heiligen Gestalten gaben, sind diese geadelten Figuren nicht mehr, die, ich möchte sagen, einer internationalen Menschheit entnommen sind.

Im allgemeinen deckt sich ihr Kunstcharakter mit dem Stil der Hochrenaissance eines Sansovino. Vornehme Lebensfülle und schwungvolle Körperbewegung hatten in Venedigs Hochrenaissance-Plastik mehr und mehr den geistigen Inhalt verdrängt. Die scharfe Individualisierung des vergangenen Quattrocento, die von florentinischen Meistern zuweilen zu einer unbändig sich äußernden Realistik gesteigert war, hatte aufgehört, Ziel der italienischen Kunst zu sein. Ein von der Antike inspirierter Idealismus erging sich mit Vorliebe in der Modellierung unpersönlicher Gestalten. Zu dieser Darstellung einer bloßen ruhigen Schönheit sank freilich die Vischersche Plastik in den Aposteln zunächst noch nicht herab, denn sie durchzittert geistige Bewegung, und mit dem Ausdruck ist der Begriff des betreffenden Apostels verbunden. Eine Gestalt, wie Petrus (Abb. 28), der wohl ohne überzeugenden Grund als selbständiges Werk des jungen Vischer ausgegeben wurde, bedeutet für die deutsche Kunst die Aneignung eines reiferen Kunstideals. Etwas gezwungener, als dieser Apostelfürst steht, erscheint Simon infolge der Stellung der linken Hand (Abb. 27); die ganze Auffassung aber ist im klassischen Sinne keine geringere. In dem togaartig umgeworfenen Obergewande, das die Kenntnis römischer Rednerstatuen voraussetzt, gleicht er einem griechischen Philosophen. Scheinbar in Ruhe, verraten die staunenswert idealisierten Apostel Andreas (Abb. 30) und



Abb. 27. Simon. Abb. 28. Petrus.
Apostel am Sebaldusgrabe. (Zu Seite 35.)

Thaddäus (Abb. 29), bedeutende seelische Bewegtheit, die bei den Magdeburger Aposteln anzudeuten nicht einmal versucht war. Thaddäus hat die Augen in sein Buch versenkt, während Andreas, in dessen noch etwas gezwungener Stellung ein Rest gotischer Befangenheit liegt, dasteht, als ob er für jedes Wort, das in dem Buche steht, eintreten wolle. Paulus und Johannes sind die vollkommensten Leistungen: sie mußten damals wie eine Offenbarung wirken. Wie die Apostel Petrus und Andreas an der Ostseite in lebhafter Unterhaltung einander zugewandt sind, so auch Paulus (Abb. 31) und Philippus an der Südseite. Die Bewegung der Hand und die majestätische Haltung des Hauptes deuten das Selbstbewußtsein und die göttliche Berufung des mit dem Schwert gerüsteten Heidenapostels an. Der jugendliche Johannes, eine überschlanke



Abb. 29. Judas Thaddaeus. Abb. 30. Andreas.
Apostel am Sebaldusgrabe. (Zu Seite 35 u. 36.)

Idealgestalt, hat das umlockte Haupt und die Rechte zum Himmel ganz in göttlicher Anbetung erhoben, während die Linke den Kelch fest ergriffen hat (Abb. 32). Welcher reine Fluß im Untergewande und Mantel! Solche klassische Gewandfiguren hatte vorher die deutsche Kunst nicht gekannt. Sie sind so formvollendet, daß sie nicht zu ihrem Nachteil mit den formenschönen Leistungen der italienischen Hochrenaissance wetteifern können.

Freilich darf man in den Vischerschen Aposteln nicht nach einer so scharf ausgeprägten Charakteristik suchen, zu der sich Dürer in seinem letzten großen Werke, in den vier Münchner Aposteln, aufschwang. Für die Wirkung der Vischerschen Apostel ist die Betrachtung der ganzen Gestalt notwendig, die Köpfe allein würden die ganze Bedeutung der Gestalt nicht aussprechen können. Dürers Apostelköpfe, denkt man sie sich von dem mit schwerer Gewandung bekleideten und ruhig stehenden Rumpfe getrennt, üben weiter dieselbe mächtige Wirkung aus, weil die ganze geistige Anspannung in die Gesichter gelegt ist und der ergreifende Ausdruck des Auges die packende Lebendigkeit



Abb. 31. Apostel Paulus am Sebaldusgrabe. (Zu Seite 36.)

steigert. Und noch mehr, trotz der überraschenden Monumentalität, welche die vier Apostel ausüben, behielt Dürer dennoch in vollem Maße die Liebe für das Einzelne, das eigentlich deutsche Erbteil also, bei. Diese lebendige und monumentale Wirkung wäre jedoch nicht erzielt, wenn Dürer die Einzelheiten nicht zu großen Gesamtformen zusammengefaßt und kompositionell die Kontraste verstärkt hätte. Darin besteht bei Dürer der italienische Einfluß, der auf den ersten Blick versteckt bleibt, nicht also etwa in der bloßen Bevorzugung formaler Schönheit. Aber ferner noch gewinnen diese gemalten Apostel einen so großen und dauernden Wert dadurch, daß aus ihnen unmittelbar der ganze Charakter, das Fühlen und Denken des Mannes herausspricht, der sie geschaffen hat. Ein tief religiöser Sinn und eine offene Stellungnahme in dem religiösen Kampfe, der damals die gesamte Christenheit erfaßt hatte, offenbaren sich in ihnen. Diese persönliche Zutat in Verbindung mit rein empfundenem Deutschtum fehlt den Vischerschen Aposteln am Sebaldusgrabe. Die italienische Nachahmung hat ihren deutschen Ursprung verwischt; ja es kann sogar behauptet werden, daß auf Kosten des Nationalen, wovon die gesamte deutsche Kunst des Mittelalters durchzogen war, die italienische Hochrenaissance von den Vischers übernommen worden ist. Aber sie hatten von Italien gelernt, eine prachtvolle Dekoration zu erfinden.

Nachdem der Nürnberger Rat im Jahre 1507 beschlossen hatte, „das Gehäus des heiligen Himmelfürsten Sebald von Messing machen zu lassen“ — die Vischerschen Güsse sind keine Bronze-, sondern durchweg Messinggüsse! — begann im nächsten Jahre

mit der östlichen Fußhälfte im Guß die Arbeit am Sebaldusgrab. „Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508“ heißt es ausdrücklich in der angefügten Inschrift. Die entsprechende Inschrift an der westlichen Fußhälfte „Gemacht von Peter Vischer 1509“, beweist, daß das Fundament des ganzen Baues, vermutlich auch der reiche plastische Schmuck in diesem Jahre vollendet wurde. Darauf wurde der architektonische Aufbau des Grabmals aufs eifrigste betrieben, denn spätestens 1512 war der sogenannte Kapellenbau, wie Cochlaeus in seiner Kosmographie des Pomponius Mela berichtet, ausgeführt und teilweise schon mit Figuren geschmückt. Die Vollendung des Bronzewerkes wird durch die am Rande des Fußes nachträglich angebrachte Inschrift des Altmeisters bezeugt, die lautet: „Peter Vischer pürger zu Nürenberg machet das werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im jar 1519 und ist allein got dem almechtigen zu lob und sanct Sebolt dem himelfürsten zu eren mit hilff frummer leut von dem allmossen bezalt.“ Im ganzen beliefen sich mit Einschluß des von Konrad Rößner gelieferten Metalls die Kosten auf 3145 fl. 16 Schilling. Erst 1522 bekam Vischer den letzten Rest der Zahlung.



Abb. 32. Apostel Johannes am Sebaldusgrabe. (Zu Seite 36 u. 37.)

Die Söhne Peter Vischers hießen Hermann, Peter, Hans, Jakob und Paul. Den beiden ersteren rühmt der Chronist Neudörffer eine bedeutende Künstlerhöhe nach. Hermann Vischer, der älteste Sohn, der 1516 von einem Schlitten überfahren wurde, soll dem Vater in der Gießkunst nicht nachgestanden haben. Peter, des Altmeisters zweiter Sohn, dessen „Lust an Historien und Poeterei zu lesen“ und „Poetereien“ zu entwerfen hervorgehoben wird, soll nicht weniger geschickt und erfahren als sein Bruder Hermann gewesen sein. Eine spezielle Nachricht über den Arbeitsanteil beider Söhne am Sebaldusgrab finden wir in einer im

Nürnberger Stadtarchiv unter Nr. 933b aufbewahrten Handschrift mit dem Wortlaut: „Peter Vischer, der Jüngere, hat den mehren Thail gethan, dann Er mit der Kunst Seinen Vatter und Bruder übertraf, Hermann hat allein den apostel Bartholomaeum und etliche Tabernakel gemacht." Eine ähnliche Notiz soll in der Chronik gestanden haben, die Conz Rößner, der Lieferant des zum Guß des Grabes erforderlichen Metalls, geschrieben hatte. Da die erwähnte Handschrift, die, wie vermutet wurde, jene Notiz der verschwundenen Chronik entnommen habe, verhältnismäßig neueren Ursprungs ist, so ist eine so wichtige Stelle mit Vorbehalt aufzunehmen, da durch das Verschwinden der Chronik uns eine Kritik über die Wahrheit der Tradition unmöglich gemacht ist. Immerhin muß es auffallen, daß Vischers Zeitgenosse Neudörffer, dessen wertvollen Aufzeichnungen über Nürnberger Künstler wir im allgemeinen Vertrauen schenken dürfen, darüber gänzlich schweigt.

* * *



Abb. 33. Vischer: Die Nürnberger Maria. (Zu Seite 40—43.)

In letzter Zeit hat die Forschung das Auge wiederholt auf eine Gewandstatue, auf die sogenannte Nürnberger Madonna, gerichtet, die von jeher Liebling der Besucher des Germanischen Museums in Nürnberg gewesen ist (Abb. 33 u. 34). Von allen deutschen Rundskulpturen kommen ihr am nächsten die Apostel am Sebaldusgrabe sowohl im Kunstcharakter als auch in der Renaissancenachahmung.

Die venezianische Plastik lehrt, daß Kunstwerke wohl gefallen können, ohne daß der Inhalt besonders tief ist. Ein Jacopo Sansovino hatte mit seinen Logetta-Figuren kundgetan, daß seine Kunst nur eine Sprache, nämlich die der äußeren Formschönheit kenne, die das Auge immer fesseln wird. Das Gegenteil hiervon hatte die Florentiner Kunst im Quattrocento erstrebt und gezeigt, daß Figuren durchaus nicht tadellos, ja nicht einmal normal gebaut zu sein brauchen, um dennoch anziehend zu wirken. Ein künstlerisch geäußertes, individuelles Seelenleben kann tatsächlich manche körperliche Mängel verdecken. Hat die Florentiner Venus Botticellis nicht den anormalen Körper eines kränklichen und schlecht entwickelten Mädchens? Sie zeigt doch sogar deutliche Krankheitssymptome! Und trotzdem, auch diese vermögen nicht dieser märchenhaften Erscheinung den romantisch-poetischen Duft zu nehmen.

Zu der ersten Gruppe von Werken kann die Nürnberger Maria (Abb. 33) gerechnet werden, denn der dem Namen nach unbekannt gebliebene Schnitzer hatte es in erster Linie auf eine gefällige, formale Schönheit abgesehen; aber künstlerisch steht sie tiefer als die Skulptur Sansovinos, weil dieser die Figuren gut proportioniert durchführte, die Proportionen in der Mariengestalt jedoch fehlerhaft sind. Ehe wir unser Urteil über ihren ästhetischen Wert aussprechen, sei es erlaubt, eine stilistische Untersuchung vorzunehmen, die vielleicht auf den Meister schließen läßt.

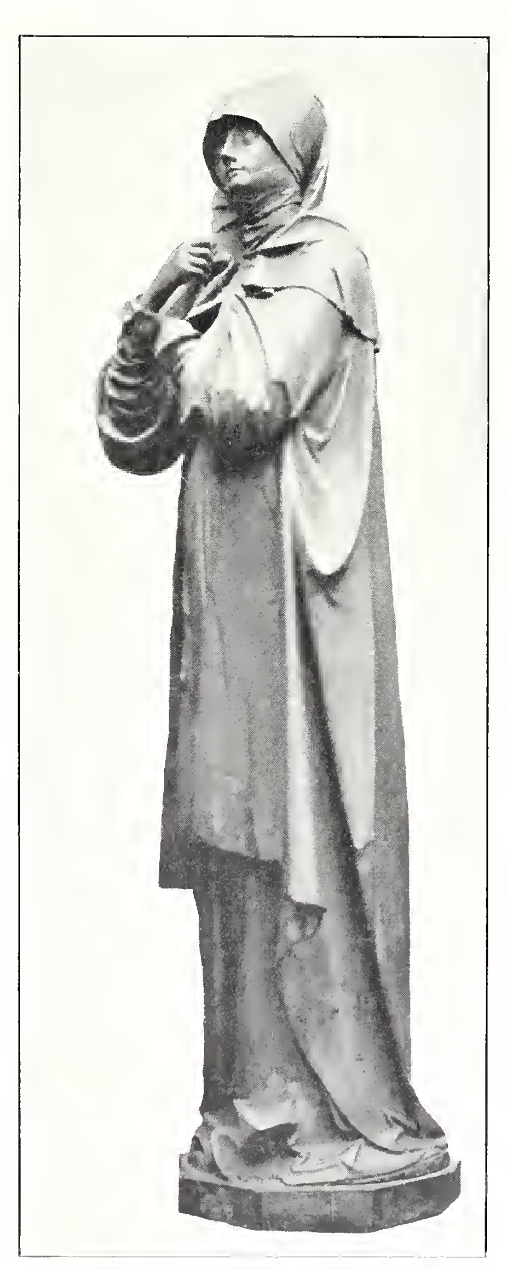


Abb. 34. Vischer: Die Nürnberger Maria. (Zu Seite 41—43.)

Daß diese berühmte Maria, die weder inschriftlich noch urkundlich bisher auf ihren Meister zurückgeführt werden konnte, von einem der damals größten Künstler in Nürnberg stammen müsse, schien keinem Zweifel zu unterliegen. Weil die Marienstatue aus Holz geschnitzt ist, ließ sich eine flüchtige Kritik natürlich verleiten, sie einfach dem Bildschnitzer Veit Stoß zuzuweisen. Nicht einmal feines Stilgefühl ist dazu nötig, um den grenzenlosen Unterschied zwischen der Unruhe und Aufgeregtheit dieses fast polnisch gewordenen Meisters, der unter dem Drange nach zugespitzter Dramatik seinen Gestalten gespreizte und eckige Bewegungen verlieh, und zwischen der in dieser Schnitzfigur so sicher ausgesprochenen, erhabenen Einfachheit zu erkennen. Keine Verrenkungen und Härten wie bei zeitgenössischen Schnitzern stören hier, sondern geschmeidig sind alle Bewegungen, deren Grundmotiv von oben bis unten einheitlich durchgeführt ist. Oder an Adam Krafft zu denken, erschien einigen früheren Kunstschriftstellern nicht ausgeschlossen, weil sie sich nicht klar darüber geworden waren, daß Adam Krafft ebensowenig wie Veit Stoß die Renaissancesprache geläufig gewesen war. An diese törichten Zuweisungen hält denn gottlob heute niemand mehr fest. Auch der dritte Versuch, den Meister der Maria mit dem Schöpfer der Pietàgruppe in der Jakobskirche zu Nürnberg, die ich übrigens aus gewichtigen Gründen für ein Erzeugnis der Wolgemutschen Werkstatt ausgegeben habe, zu identifizieren, erwies sich ebenfalls als wenig glücklich, nachdem man erkannt hatte, daß die Schnitzfigur mehr der Metall- als der Holzplastik angehört und man somit auf die Verwandtschaft mit Werken Vischers aufmerksam wurde. Nicht allein die Ueberschlankheit der Maria, die auch bei einigen Sebalder Aposteln auffällt, oder der klassische Faltenwurf und die der Renaissance

entnommenen Bewegungsprinzipien allein machen die Figur zu einem in der Vischerschen Werkstatt entstandenen Holzmodell, sondern vor allem bestärkt der Grundzug in der Auffassung diese Meinung. Nirgends in der derb realistischen Plastik Nürnbergs war die äußere Form dem Ausdruck lebendiger Empfindung so sehr vorangestellt worden, und kein Nürnberger Meister hatte die Geschlossenheit des einheitlichen Raumbildes, die vor allem auf den Bronzeguß deutet, zu solch plastischer Anschauung verarbeitet, wie es in der Vischerschen Werkstatt geschah, und nur diese Künstlerfamilie hatte dem veränderten, teilweise noch heute herrschenden Kunstgeschmack und der Erkenntnis, daß beim Publikum äußerlich ansprechende Formen für die Künstler mehr Chancen des Erfolges als tief durchgeistigte Züge haben, so zu genügen gewußt. Weil diese von nun ab die deutsche Plastik beherrschenden Eigentümlichkeiten in der Nürnberger Maria sich wie in einem Brennpunkt vereinigen, ist sie zweifellos ein Erzeugnis der Vischer-Familie.

Als schönste Frauenfigur der fränkischen Kunst ist diese Schnitzfigur hingestellt worden. Ist dem auch wirklich so? — Ich glaube nicht. Gerade diese so viel bewunderte Maria erregt, wenn auch weniger beim Ästhetiker, so doch desto mehr beim Anatomen Widerspruch.

Wer die Natur des nackten Menschen wenig kennt — es sind dies die meisten —, beurteilt die Schönheit des weiblichen Körpers mit dem Maßstab, der ihm von Kunstwerken her geläufig geworden ist, ohne dabei zu bedenken, daß die Darstellung des Weibes auch in der Kunst einer gewissen Mode unterworfen ist. Niemand wird heute die Gestalt einer Frau mit einem runden oder hängenden Bauch für schön halten. Bei der Maria ist das Hervortreten dieses Körperteiles sowohl infolge der Form als der Stellung auffällig. Diese starke Ausbuchtung des Leibes erklärt sich aber tatsächlich aus den Schönheitsbegriffen der damaligen Zeit, denn im sechzehnten Jahrhundert liebte man einen stark hervortretenden Bauch und beging, wo dieser von Natur nicht vorhanden war, sogar die Geschmacklosigkeit, künstlich durch ein Polster nachzuhelfen, wie dies als Gegenstück unsere Mode der achtziger Jahre beim cul de Paris tat. Obwohl ein schwangeres Weib nie ästhetisch schön erscheinen wird — man vergegenwärtige sich nur, was Goethe hierüber im Anschluß an den Zustand Philinens äußert —, hat man den hervortretenden Leib der Maria ganz übersehen und war von ihr entzückt, weil sie schlank, schön bewegt und mit flußreicher Gewandung bekleidet ist. Entkleidet würde sie manchem gewiß eine gerade nicht angenehme Überraschung bieten. Doch ist die Bildung des Leibes weniger dem Künstler als der damaligen Mode vorzuwerfen.

Aber noch Fehler anderer Art, für die Künstler und Publikum blind geworden sind, würden von beiden bei der Betrachtung der nackten Erscheinung leichter erkannt werden. Des Anblickes des Nackten entwöhnt, konnte selbst der Künstler mehr und mehr durch technische Vorzüge oder künstlerische Auffassung zu einem falschen Begriff von der Schönheit des Körpers hingerissen werden. Wie verkehrt es ist, aus einem Kunstwerk ein allgemein gültiges Schönheitsideal konstruieren zu wollen, würden nicht nur die Maria, sondern noch viele andere Gestalten der italienischen Kunst beweisen, denn weitaus die meisten Künstler sind, indem sie der Mode ihrer Zeit Rechnung trugen, der Gefahr nicht entgangen, in gewissem Maße die Natur zu korrigieren. Wer die Natur des nackten Körpers studiert hat, wird zu einer viel freieren und richtigeren Auffassung der eigentlichen Schönheit gelangen.

Das Normale deckt sich mit dem Begriff des Schönen, weil beide unbewußt denselben Gesetzen gehorchen müssen. Das beweist trefflich die griechische Kunst, denn was wir durch Messungen von Hunderten von Menschen als Normalgestalt herausdestilliert haben, deckt sich fast genau mit dem Proportionskanon, den die griechischen Bildhauer sich geschaffen haben. Namentlich stimmen die Figuren des Parthenon, wie der Anatom Langer nachgewiesen hat, vollkommen mit den stets wiederkehrenden Normalverhältnissen lebender Menschen überein.

Der künstlerische Blick für die Schönheit des menschlichen Körpers war bei den griechischen Künstlern am meisten ausgebildet, was zunächst wunderbar erscheinen könnte,

wenn wir daran denken, daß die antiken Meister bis zur alexandrinischen Periode im modernen Sinne nicht Anatomie getrieben haben. Dafür aber war das Auge durch fortgesetzte Betrachtung der Oberfläche des Körpers allein geübt und fähig geworden, sich ein Idealbild zu schaffen. Die Natur des Landes kam ihnen hierbei zugute. Weder die Nachteile rauher Witterung noch körperliche Mißbildung zwangen die Bewohner des damaligen Griechenlands, ihre Leiber mit Gewändern zu verhüllen. Die nackten Körper, die in vollkommenster Schönheit sich in reichster Auswahl boten, führten das Auge des beobachtenden Künstlers von selbst auf die Vergleichung der verschiedenen Formen, und weil auch das Publikum den nackten Körper sah und kannte, bildete sich auch in ihm ein ästhetisches Ideal von der menschlichen Normalgestalt und ein feines Gefühl für die Deutung der Linienschönheit aus.

Unser Publikum kennt den lebenden nackten Körper zu wenig oder gar nicht, denn die Quelle, aus der die Alten ihr Schönheitsideal schöpften, ist versiegt, dem Auge der Anblick des nackten Menschen in der mannigfachen Gestaltung und Bewegung genommen und der künstlerische Blick verloren. In manchen unserer Seebäder darf man sich nur bis zu einer gewissen Entfernung dem Damenbad nähern, obwohl auch dort der nackte Körper verhüllt ist. Das gleiche Verbot besteht für die Damen beim Herrenbad! So erklärt es sich denn, daß wir, die wir den menschlichen Körper nur aus griechischen Statuen oberflächlich kennen gelernt haben, Figuren, die völlig anormal gebaut sind und mit dem schönen Leben nichts mehr gemein haben, lediglich auf Grund äußerer Vorzüge in Haltung und Gewand überschätzen konnten. So erklärt es sich denn auch, daß von allen Schnitzwerken der deutschen Kunst die Nürnberger Maria in unzähligen Nachbildungen, die nicht einmal gelungen sind, verbreitet ist und die allgemeine Bewunderung ablockt.

Vom Standpunkte der Anatomen aus betrachtet, ist die Maria überschlank und ihr Kopf im Verhältnis viel zu klein. Schlanke Menschen gefallen zwar gewöhnlich besser als untersetzte, wie dies bereits Lysipp wußte, indem er schon dadurch die Gestalt schlanker erscheinen ließ, daß er den Kopf kleiner bildete. Während aber der normale Mensch etwa 7 ½ Kopflänge oder wenig mehr mißt, hat die Maria fast neun Kopflängen. Derselbe Proportionsfehler tritt auch beim Johannes am Sebaldusgrab, wenngleich in weniger anormalem Verhältnis auf (Abb. 32). Das Schema der Normalgestalt von derselben Größe wie der der Maria, zeigt weiter, daß die Schultern zu schmal sind, die unentwickelten Brüste zu hoch sitzen, Nabel und Hüftgelenk zu hoch liegen. Dadurch ist der Leib zu lang geworden. Die Beine, namentlich der Unterschenkel, sind übermäßig lang. Die Figur steht in der sogenannten Hüftstellung. Die Last des Körpers ruht auf dem linken Bein, dem Standbein, dessen Hüfte nach oben verschoben ist. Das der rechten tiefer liegenden Hüfte entsprechende Spielbein ist durch die Senkung des Hüftgelenks künstlich verlängert worden und durch die Beugung im Knie und durch das Zurückstellen des Fußes ausgeglichen. Da der rechte Unterschenkel, der in der Schrägstellung nach hinten verkürzt erscheint, viel zu lang ist, tritt das Knie zu weit nach vorn. Wie lang muß erst der unsichtbare linke Unterschenkel sein, dessen Knie infolge der Hüftstellung höher liegt als das rechte Knie! Übrigens bleibt unklar, ob die Figur schreitet oder steht. Das vorgestellte Knie des rechten Beines charakterisiert ein Gehen, wobei jedoch die Fußspitze nicht so weit vorgesetzt sein dürfte. Es hatte wohl das Innehalten in der Bewegung, der sogenannte Tenoristenschritt gegeben werden sollen, so daß also das zurückgestellte rechte Bein eingezogen werden mußte. Dies ist jedoch ganz verfehlt. Also geradezu unmögliche Stellung und unschöne Formen hat diese „schönste Frauengestalt der Nürnberger Skulptur". Würden wir sie entkleidet sehen können, so glaube ich, wären diese Auseinandersetzungen unnötig gewesen, denn einen überraschend abstoßenden Anblick würde der entsetzlich dünne Körper, dem jede gesunde und damit normale Formenentwicklung fehlt, bieten. Erst die tubenförmigen Falten des Mantels machen die Gestalt scheinbar etwas breiter.

Aus einem zweiten Grunde noch vermag ich in die unbeschränkte Bewunderung, die der Nürnberger Maria zuteil wurde, nicht einzustimmen. Der Ausdruck des



Abb. 35. Kopf der Nürnberger Maria. (Zu Seite 44 u. 45.)

Antlitzes (Abb. 35) scheint mir nicht der Situation zu entsprechen, wenngleich ich zugebe, daß das Gesicht nicht für sich allein betrachtet werden, sondern im Zusammenhang mit der ganzen Erscheinung wirken soll. Das führt uns zu der für die Beurteilung wichtigsten Frage: Was stellt die Maria vor? Bisher hatte man in ihr die Schmerzensmutter, die den am Kreuz hängenden Sohn anbetet, erkannt. Spricht der Ausdruck des Antlitzes wirklich dafür? — Ist den Zügen überhaupt eine schmerzhafte Bewegung

abzulesen? — Ich finde nicht! Oder sollte die Äußerung des seelischen Schmerzes dem Schnitzer so völlig mißlungen sein? Das halte ich für wenig wahrscheinlich. Ich erkenne auf dem Antlitz gerade das Gegenteil davon, nämlich einen Schimmer göttlicher Freude, der leises Staunen beigemischt ist, das sich ebenfalls in dem Zusammenschlagen der schön geformten Hände äußert, die keinesfalls zum Gebet erhoben sind. Dies hatte mich zu der Vermutung geführt, daß sich am ehesten an eine Maria als Rest eines Engelsgrußes, welcher der Engel die göttliche Botschaft bringt, denken ließe. Gegen diese Ansicht könnte zwar eingewendet werden, daß in fränkischen Werken das Kopftuch gewöhnlich nur bei der Mutter Maria, aber nicht bei der Jungfrau gefunden wird. Sollte aber damals eine Ausnahme nicht möglich gewesen sein können, rein aus künstlerischen Gründen? Oder sollte diese Maria gar als Einzelfigur gedacht sein, ähnlich wie die Vischerschen Apostel?

Hüllt sich die wahre Deutung für uns auch in Dunkel, so viel lehren uns diese Vermutungen doch, daß diese so hochbewunderte Frauenfigur, wenn sie wirklich eine Schmerzensmutter sein soll, an künstlerischem Wert bedeutend einbüßt. Der Meister hat ja dann nicht einmal den Ausdruck, den er treffen wollte und mußte, zu treffen gewußt. In jedem Falle hat für mich das Antlitz eine äußerliche Glätte. Aber gerade diese äußere Glätte ist es, die das Publikum an dieser Statue so sehr anzieht, und sie ist nicht das einzige Beispiel dafür. Dem Laien imponieren hohle und glatte Kunstwerke gewöhnlich mehr als künstlerisch tief durchdachte. Man mache daraufhin nur die Probe. Wie oft habe ich hören müssen, die Mona Lisa sei doch gar nicht schön, sie grinse. Und wie schwer war es, das Künstlerische in ihr selbst Gebildeten verständlich zu machen! Die Mädchengestalten von Greuze oder das Selbstporträt der Vigée-Lebrun hatten sich vom ersten Anblick an als Lieblinge eingeschmeichelt. Wenn ich zwischen der „Nürnberger Madonna“, die ich immer Maria genannt habe, weil sie ohne Kind erscheint, und der hl. Elisabeth oder Barbara auf den Münchner Flügelbildern Holbeins d. Ä. zu wählen hätte, würde ich ohne Zögern eine dieser letzteren vorziehen. Die Prachtfigur der Elisabeth erscheint als reinstes Bild deutscher Weiblichkeit; in der Barbara, die ebenfalls wie die Nürnberger Maria die Ausbuchtung des Leibes hat, ist die keusche, kaum aufgeblühte Jungfrau in ihrer Andacht verkörpert.

* * *

Mitten in der Arbeit am Sebaldusgrabe entstanden zwei großartige Fürstengestalten, die in ihrer Majestät in der deutschen Kunst ihresgleichen suchen. Das sind die beiden herrlichen Bronzefiguren König Theodorichs und König Arthurs, die sich unter den das Grabmal Kaiser Maximilians umstehenden Figuren in der Hofkirche zu Innsbruck befinden und ein prächtiges Zeugnis davon ablegen, daß die neue deutsche Renaissance den Anforderungen, die Kaiser Maximilian an die Kunst stellte, sein Geschlecht zu verherrlichen, vollkommen gewachsen war (Abb. 36 u. 37).

Die deutsche Kunstübung im Mittelalter hatte sich zur rechten Volkskunst entwickelt. Als erster Sammelpunkt der Künstlerscharen hatte sich Nürnberg herangebildet. Nur entbehrte das deutsche Kunsthandwerk noch der Fürstengunst, die zu großen monumentalen Unternehmungen führt. Nichts konnte deshalb ersprießlicher wirken, als daß jetzt unter dem Sonnenschein der Renaissance die Meister durch reiche weltliche Gönner zu höhern Zielen angespornt wurden. Allen deutschen Fürsten, die Förderer der Kunst wurden, steht Kaiser Maximilian, der letzte Ritter, voran, indem er durch große künstlerische Unternehmungen seiner politischen Tätigkeit, der das sprunghafte Wesen des Herrschers nachteilig werden mußte, einen imposanten Glanz für die kommenden Zeiten verlieh. Ein Verehrer antiker Bildung und humanistischer Regungen, besaß er neben seinen ritterlichen Neigungen eine künstlerische Phantasie, die in starkem vaterländischen Sinn anfing. Die Ehrendenkmäler, die er sich im Teuerdank, der in märchenhafter Heldenweise von seiner Brautfahrt erzählt, und im Weißkönig, der seine politischen Taten verherrlicht, setzen ließ und die monumental von Dürer und Burgkmair



Abb. 36. Peter Vischer: König Theodorich in der Hofkirche zu Innsbruck. (Zu Seite 45—47.)

ausgeführten Holzschnitte der Triumphpforte und des Triumphzuges, sind aus des Kaisers eigener Anregung entstanden. Damit hörte die Kirche auf, die einzige Pflegstätte deutscher Kunst zu sein, denn jene großen Holzschnitte sind zugleich ein Widerschein der feierlichen Aufzüge und pomphaften Schaugenüsse, die zur Freude des Volkes sich durch die Straßen Nürnbergs bewegten. Für seine weiteren Pläne berief er die besten Künstler aus Augsburg und Nürnberg und arbeitete als Sprosse einer mächtigen Kaiserfamilie, der als Muster höfischer Sitte gelten muß, rastlos daran, sein Geschlecht zu verherrlichen. Wie in den Fürsten und Päpsten Italiens lebte auch in Kaiser Max jene Ruhmessucht, die nicht aus übertriebener Eitelkeit oder Überschätzung der königlichen Majestät entstand, sondern von jeher der Renaissancezeit eigen gewesen war. Die Errichtung seines eigenen Grabdenkmals schon zu Lebzeiten sollte als größte künstlerische Tat sein Leben beschließen. Um es recht glänzend zu errichten, suchte er dem Bronzeguß einen besonderen Aufschwung in Tirol zu geben, indem er für die in Mühlau bei Innsbruck hergerichtete Gießhütte die geschicktesten Bronzegießer zu bekommen sich bemühte. Am liebsten hätte er Peter Vischer für sich ganz gewonnen, doch dieser lehnte die hohe Berufung ab, um in seiner Vaterstadt bleiben zu können.

Die Gußarbeit am Grabmal war außerordentlich groß und langwierig. Die ehernen Statuen der kaiserlichen Vorfahren sollten als Leidtragende mit Fackeln in den Händen den Marmorsarkophag umstehen, auf dem die bronzene Figur des Kaisers knieend in betender Haltung zu sehen sein sollte. Wenn auch dieses gewaltige Grabmal ähnliche Schicksale wie das Giuliograb Michelangelos erfahren mußte, so daß die Weiterführung ins Stocken geriet und erst lange nach dem Tode des Kaisers vollendet wurde, so hat der etwas veränderte Plan nichtsdestoweniger den früheren gewaltigen Charakter bewahrt.

Die Herstellung der das Grabmal umstehenden Figuren war anfangs drei Meistern übertragen worden. Den Plan dazu und die Zeichnungen für die Erzstatuen hatte Gilg Sesselschreiber geliefert, dem im Jahre 1509, nachdem der Bronzegießer Peter Leiminger nach Vollendung der ersten Statue König Chlodwigs von der Arbeit am Grabmal zurückgetreten war, die Weiterführung der Bronzegüsse übertragen wurde und von dem im ganzen elf Statuen gegossen wurden. Ein Jahr früher war aus Nürnberg der Bronzegießer Stephan Godl, weil die Verhandlungen des Kaisers mit Peter Vischer, nach Innsbruck überzusiedeln, erfolglos geblieben waren, berufen worden. Dieser Stephan Godl, der heute als treffliche Künstlernatur gilt, goß außer dreiundzwanzig kleinen Heiligenfiguren, die auch für das Grabmal bestimmt waren, aber in

der Silberkapelle der Innsbrucker Hofkirche aufgestellt wurden, später noch siebzehn große Standbilder, die vor denen Sesselschreibers entschieden den Vorzug verdienen, weil sie weit kräftiger die Renaissancegedanken zum Ausdruck bringen und den Eindruck der Lebendigkeit erwecken, was sich von den starren, wie Kostümfiguren wirkenden Gestalten Sesselschreibers nicht behaupten läßt. Wegen der Saumseligkeit Sesselschreibers, die die Gußarbeit nicht recht in Fluß kommen ließ, hatte sich Kaiser Maximilian nochmals an Peter Vischer gewandt und ihn beauftragt, „etlich messing pilder und anders zu liefern“. Dieser hatte den Auftrag angenommen, und noch im Jahre 1513 hatte er für „zwei messene pillder“ aus der kaiserlichen Kasse 1000 fl. bekommen. Vier Jahre später wurden ihm für andere, jedoch unbekannt gebliebene Bronzearbeiten, weitere Zahlungen geleistet. Auch der vielseitige Bildschnitzer Veit Stoß, der in der Gießkunst wohl erfahren sein mußte, war vom Kaiser beauftragt worden, einige Statuen zu liefern. Während sich unter dem heutigen Statuenbestande keine befindet, die die Kennzeichen Veits trägt, sind jedoch die beiden von Peter Vischer gegossenen in den sich durch besondere Schönheit auszeichnenden Gestalten Theodorichs und Arthurs auf den ersten Blick erkennbar. Dem Kaiser gefielen die beiden Statuen sehr, und er bemerkte am 16. April 1513: „Für die 3000 fl., auf welche das bis dahin gegossene einzige Bild Sesselschreibers zu stehen komme, hätte er in Nürnberg sechs Bilder gießen lassen können.“ Wegen der stilistischen Verschiedenheit, die bei der einen in mittelalterlicher Befangenheit, bei der andern in trefflich freier Stellung auffällt, hat man Vater und Sohn als Verfertiger je einer Gestalt angenommen. Wie träumerisch lehnt sich Theodorich mit der Rechten auf seine Streitaxt (Abb. 36). Die Linke stützte sich auf den Schild, den man ihr, wie die Abbildung zeigt, genommen und unverstanden an die Streitaxt gelehnt hat, wodurch die gezwungene Haltung, die diese Gestalt ohnehin hat, nur zum großen Nachteil erhöht wird. In ihrer noch gotisch befangenen Stellung erinnert sie an den noch steiferen heiligen Mauritius am Magdeburger Grabmal von 1495 (Abb. 7), den Peter Vischer in einem zweiten vergoldeten Guß als Brunnenfigur Conrad Imhoff geschenkt hatte und der sich heute auf dem Hofe des Kraftschen Hauses in der Theresienstraße zu Nürnberg befindet. Ich vermute, daß der Theodorich nicht allzuviel später als jene Figur, jedenfalls schon am Ende des ersten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts, also vielleicht damals, als Kaiser Max den Meister ganz für die Grabmalsarbeit zu gewinnen suchte, entstanden ist. Die zweite Figur, König Arthur, der die edelste Verkörperung eines Helden ist, ist mit genauer Kenntnis der Renaissance in so vollkommen freier Haltung modelliert worden, daß sie mit Recht die schönste Fürstengestalt aus jener Zeit genannt werden muß (Abb. 37). Es gibt in der deutschen Kunst von damals wenige Figuren, die so frei auf den Füßen



Abb. 37. Peter Vischer: König Arthur in der Hofkirche zu Innsbruck. 1513. (Zu Seite 47 u. 48.)

stehen, und sicherlich hätte mancher moderne Künstler der Siegesallee von dieser einfachen Stellung lernen können. Der rechten Hand auch König Arthurs durfte der Schild nicht genommen werden, wennschon dieselbe sich nicht mehr darauf stützt, sondern ihn nur leicht hält. Die Sicherheit, mit der diese Königsfigur geschaffen ist, setzt einen Künstler voraus, der mit Geschick nach italienischem Vorbilde solche freistehenden Figuren schaffen konnte. Daß nur der jüngere Peter Vischer solcher Leistung fähig gewesen wäre, ist eine anfechtbare Vermutung, denn ließ sich der Arbeitsanteil von Vater und Sohn in den Apostelfiguren nicht scheiden, so ist dies für uns heute noch weniger bei diesen zeitlich weiter auseinander liegenden Fürstengestalten möglich. Ein Meister, der um 1504 die schöne freistehende Salomon-Figur (Abb. 13) auf der noch gotisch umrahmten Krakauer Erzplatte geschaffen hat, war auch dieser größeren Leistung König Arthurs fähig; ja es erscheint dieses Standbild als Abschluß der Fürstendenkmäler, durch die sich von der primitiven Darstellung des Lucas Gorka zu der Kmitaplatte (Abb. 15) und dem Römhilder (Abb. 19) und Hechinger Denkmal bis zu den Innsbrucker Figuren eine stetig aufsteigende Linie zieht. Um sie zu schaffen, bedurfte es keines zweiten noch größeren Meisters als des Vaters Vischer. Theodorich steht der Arthur-Statue nach. Ein vollkommen tadelloses Kunstwerk kann sie wohl nicht genannt werden, wenn auch ihre befangene Haltung nicht gerade als Zeichen der Schwäche eines in der Renaissance noch nicht völlig heimischen Meisters gedeutet werden braucht. Vielleicht steht Theodorich sogar der ganz frei bewegten und lebendig wirkenden Statue Philipps von Burgund nach, in dessen leicht zur Seite geneigtem Antlitz ihr Schöpfer Stephan Godl wahrhaft porträtmäßige Züge zum Ausdruck brachte. Auch die vielleicht 1513 ausgeführte Figur Arthurs stand wie die Theodorichs noch einige Jahre in der Gießhütte Vischers. Erst zwischen 1528 und 1534, nachdem sie vom Kaiser in Augsburg zum Pfand gelassen waren, kamen sie an ihren Bestimmungsort. Im Jahre 1548 drohte dem Theodorich nochmals eine Gefahr: Karl V. wollte die Figur umgießen lassen, da er sich nicht mit dem Gedanken befreunden konnte, daß der Gotenkönig zu den Vorfahren der Habsburger zähle. Es war ein Glück, daß diese Absicht fallen gelassen wurde.

* * *

In die letzten Jahre der Arbeit am Sebaldusgrabmal fallen meines Erachtens zwei bisher noch nicht für vischerisch erkannte Grabdenkmäler, die ich in der Stadtkirche zu Baden-Baden fand (Abb. 38). Das erste ist das Freigrab des Markgrafen Friedrich von Baden, des Sohnes des Markgrafen Karls I., der zuletzt Bischof von Utrecht war, aber wegen der häufigen Unruhen seiner Würde entsagte und der Grabschrift zufolge 1517 starb. Die liegende Erzfigur des Verstorbenen, in der Linken den Bischofsstab, in der Rechten das Schwert, die beide aus Holz ergänzt sind, haltend, ruht mit dem Kopfe auf einem gemusterten Kissen und stützt die Beine auf einen Löwen, der wie beim Magdeburger Grabmal heraldisch und im Verhältnis zu der wirkungsvollen Porträtfigur mit den zwar scharfen, aber lebenswahren Zügen altertümlich ist. Unter der von vier Erzsäulen getragenen Steinplatte, auf welcher der Verstorbene mit dem Bronzegrund ruht, liegt ein erzenes Totengerippe, in dessen steinerne Umfassung die Inschrift: mortem cum vita mutare plerosque vidi, secutus eosdem, ecce jaceo gemeißelt ist. Außer der Stilart des trefflichen Gusses, die sich unverkennbar als vischerisch erweist, rechtfertigen die auf dem Mantelsaum angebrachten Reliefsfiguren der Apostel Simon, Paulus, Johannes, Petrus und Andreas, die denen am Sebaldusgrab nachgebildet sind, die neue Zuweisung. Wie bei König Theodorich und Arthur ist auch die technische Durcharbeitung des Panzerhemdes die gleiche, und das scharf individualisierte Antlitz des Markgrafen ist mit derselben Realistik nach dem Leben modelliert, wie das Porträt des vor der Madonna knieenden Kardinals Friedrich Kasimir auf der vorderen Seitenplatte am Krakauer Monument, auf der in der Gestalt des vom hl. Stanislaus zum Leben wieder erweckten Pietrowin das Skelett angedeutet ist (Abb. 12).

Die ebenfalls in der Stadtkirche zu Baden-Baden befindliche Grabplatte der 1518 verstorbenen Markgräfin Ottilie aus dem Geschlechte der Katzenellenbogen, sehe ich mich

veranlaßt, für ein weiteres Erzeugnis der Vischerschen Gießhütte zu halten (Abb. 39). Ihre steinerne Umfassung ist modern, und auch der Reliefgrund mit der flachmodellierten Gestalt der Verstorbenen scheint verändert zu sein. Wie die hinter den Wappen der Häuser Nassau und Katzenellenbogen sichtbaren Postamente in den untern Ecken andeuten, wird das Relief von Renaissancepilastern umrahmt gewesen sein. Auf Vischer weist die aus Parallelfalten bestehende Renaissancegewandung, vor allem der beim Meister nach 1508 wiederkehrende Frauentypus mit dem ziemlich breiten Untergesicht und dem rund vorspringenden Kinn. Die weichen und vollen Wangen, die lange, schmale Nase, die vollen Lippen, erinnern an die milde Schönheit der Nürnberger Maria (Abb. 33) und auch an die knieende Frau auf dem Relief: Sebaldus wärmt sich an einem Feuer von Eiszapfen am Sebaldusgrab (Abb. 25). Wie weit auf porträtmäßige Ähnlichkeit Nachdruck gelegt ist, läßt sich nicht entscheiden; erkennbar aber ist



Abb. 38. Peter Vischer: Grabmal des Markgrafen Friedrich von Baden († 1516) in der Stadtkirche zu Baden. (Zu Seite 48.)

auch bei der Gestalt der Markgräfin, daß die deutsche Einfachheit mit einer aus dem klassischen Studium gewonnenen Würde und Größe vereint ist, wie sie sich bei keinem andern fränkischen Meister findet. Das Motiv, wie der Gewandsaum auf dem nur wenig sichtbaren Fuße sich staut, war bereits in Variationen bei den Sebalder Aposteln (Abb. 27—32) für die Deutlichmachung der ganzen Körperhaltung wirksam ausgebeutet. Auch die zur Seite des Nürnberger Eißen-Epitaphs knieende Stiftergattin läßt sich in den parallel gezogenen Gewandfalten mit der Markgräfin Ottilie vergleichen, überhaupt ist durch die neue Zuweisung dieses schönen Gedächtnisreliefs die unmittelbare Vorstufe zur Nürnberger Maria aufgefunden, die insofern einen weitern Fortschritt bedeutet, als die Gewandung mit bedachter Überlegung zum Ausdrucksmittel für die Körperbewegung gemacht ist. Die Herzogin Sophie in Torgau von 1504 (Abb. 9) trägt noch Gewandung, die den Körper völlig umhüllt. Sie steht en face da und hält mit den betend erhobenen Händen die Rosenkranzschnur, die durch diese erst Beschäftigung bekommen. Die Maria, vor der auf der Krakauer Platte von 1510 Kardinal Friedrich Kasimir kniet (Abb. 12), ist infolge der Haltung des Kindes zwar freier belebt, aber sie versinkt noch in den Fluten des weiten Kleides. Bei der Markgräfin Ottilie ist das Motiv der betenden Hände lebendiger und ihre Gewandung im Renaissancesinne flüssig




Abb. 39. Peter Vischer: Grabtafel der Markgräfin Ottilie († 1518) in der Stadtkirche zu Baden. (Zu Seite 49 u. 50.)

durchgeführt, allerdings etwas schematisch. Darauf bringt die kniende Maria in der Krönungsgruppe auf dem Wittenberger Henning Goden-Epitaph von 1521 (Abb. 40) mehr Klarheit, Freiheit und Abwechslung in die Motive, bis in der überschlanken Nürnberger Maria Gewand und Figur zur vollen künstlerischen Einheit und Größe verbunden sind. Der Schritt zu ihr ist also ganz folgerichtig und einleuchtend, ähnlich wie die Entwicklung von den früheren Fürstengestalten zur Statue König Arthurs keineswegs sprunghaft ist.

* * *

Neben der emsigen Tätigkeit der Vischers am Sebaldusgrab liefen noch andere Arbeiten her, die von ihnen keineswegs nebensächlich behandelt wurden. Ihre volle Kraft mußten sie zugleich einem zweiten, leider spurlos verschwundenen Werke zuwenden. Die Fuggers, Ulrich d. Ä., Georg und Jakob, hatten im Jahre 1513 für ihre Kapelle im Frauenbrüderkloster in Augsburg bei Peter Vischer ein Prachtgitter bestellt. Der Entwurf dazu war vom Altmeister gemacht worden, und die Fuggers hatten zu dessen Ausführung ihre Einwilligung gegeben. Der Vertrag war während der Abwesenheit des ältesten Sohnes Hermann, als er sich 1514—1515 in Rom studienhalber aufhielt,

geschlossen worden. Nach seiner Rückkehr wurden am Plan Änderungen vorgenommen, nicht etwa um sich die Arbeit zu erleichtern, sondern aus rein künstlerischen Gründen. Durch die Skizzen und Vorlagen, die Hermann aus Rom mitgebracht hatte, war des Vaters Enthusiasmus für die auf kontrastreiche Wirkung zielende Hochrenaissance-architektur erwacht, die unter dem erneuten Studium der antiken Baukunst die überhandnehmende Zierlust der oberitalienischen Architekten beschränkte. Gewiß mögen manche neue Motive auf die Idee Hermanns zurückzuführen sein, jedoch wie am Sebaldusgrab durfte ohne Einwilligung des Vaters, dessen Verständnis für die klassische Hochrenaissance wuchs, keine Umänderung am alten Gitterentwurf geschehen.

Wie weit der neue Entwurf vom alten abwich, ob die frühere Gesamtform des Gitters verworfen wurde, wissen wir nicht. Wahrscheinlich aber lagen den ersten Skizzen bereits die Renaissanceformen zugrunde, die am Sebaldusgrab verwendet wurden, und aus künstlerischen Gründen wurde erst später das konstruktive Gerüst nach dem Muster der für einen größern Aufbau imposanteren Hochrenaissance entworfen. Ein praktischer Grund lag jedenfalls für die Fuggerschen Erben, nachdem bei Lebzeiten der Besteller schon 1437 fl. 11 Schilling 8 Heller als Zahlung geleistet waren, nicht vor, Peter Vischer das Gitter nicht abnehmen zu wollen, weil es nicht in der ausbedungenen Weise ausgeführt sei. Durch die Umarbeitung konnte das Gitter an künstlerischem Werte nur gewonnen haben, da der Meister stets jede nachträgliche Änderung mit vollem Bedacht vornahm und es ihm vor allem auf seine innere Befriedigung ankam. Es scheint, als ob die Fuggers alle weiteren Kosten, die wegen des Erzmaterials zu Summen anwuchsen, scheuten und darum von dem Gitter los zu kommen suchten. Bei Vischers Tode am 7. Januar 1529 war der Streit noch nicht entschieden, und erst nach sieben Monaten wurde mit den Erben Peter Vischers, dessen Söhne Hermann und Peter bereits tot waren, ein gütlicher Vertrag geschlossen, wodurch die Fuggers, trotz der geleisteten Zahlungen, auf das Gitter verzichteten und es den Vischers überließen.

Größtenteils zwar vollendet, wurde das Gitter, an dem noch manches fehlte, 1530 vom Nürnberger Rat angekauft, nach manchen Wechselfällen aber erst zehn Jahre später aufgestellt. Als der Rat erfuhr, daß sich Graf Otto Heinrich von der Pfalz ernstlich um die Erwerbung des Gitters bemühte, beauftragte er Hans Vischer, den Besitzer der Gießhütte, der sie von seinem Bruder Paul gekauft hatte, es schleunigst zu vollenden, so daß es 1540 am westlichen Ende des großen Rathaussaales aufgestellt wurde und den Raum abgrenzte, wo das Stadtgericht abgehalten wurde. Es wog über 225 Zentner, und der Rat hatte 1845 fl. dafür gezahlt. Leider aber wußte die Nachwelt das wertvolle Kunstwerk nicht zu schätzen. Im Jahre 1806 wurde das Gitter unter Aufsicht des Architekten Haller abgebrochen und als altes Metall versteigert! Für 12057 fl. kam es an den Kaufmann Fränkel in Fürth, der es mit einem Gewinn von 1000 fl. sofort dem Kaufmann Schnell in Nürnberg überließ. Man sagt, dieser habe es nach Lyon verkauft, wo die Spur dieser ersten architektonischen Renaissanceleistung in Deutschland, die in der deutschen Baukunst die gleichbedeutende Stellung einnimmt wie das Sebaldusgrab in der deutschen Skulptur, verloren ist. Nur moderne Zeichnungen nach dem 10 m langen und 3,5 m hohen Gitter geben uns von der schönen harmonischen Wirkung, die durch die proportionierte Gliederung der einzelnen Teile hervorgerufen wurde, und von der Feinheit der Ausführung eine Vorstellung. Korinthische Säulen, die ein langes Gebälk trugen, flankierten drei rund abgeschlossene Portale. Der Raum zwischen ihnen war durch Gitter ausgefüllt. In den Lünetten über den Seiteneingängen war der Kampf der Kentauren und Lapithen verbildlicht. Das Hauptportal trug einen zierlichen Tempelaufsatz mit griechischem Giebel, in dem Gottvater, von Engelsköpfen umgeben, zu sehen war. Nach der Forderung der Hochrenaissance eines Andrea Sansovino waren die vortretenden Säulen als tragende Glieder aufgefaßt. Die Füllung des Gebälkes hatte die oberitalienische Dekorationsweise beibehalten, und im Figürlichen bekundeten die Reliefs den schon früher bestehenden Einfluß der Kupferstiche Mantegnas.

* * *

Aus dem zweiten Jahrzehnt kennen wir einige datierte Gedächtnistafeln und kleinere Werke, die der Vater mit seinem Sohn Peter gemeinsam ausgeführt hat. In zwei Exemplaren ist die zum Andenken an den Rechtsgelehrten Henning Goden 1521 gegossene Erztafel mit der Krönung Mariä in Wittenberg und Erfurt, den beiden Orten seiner Tätigkeit, erhalten (Abb. 40). Die musizierenden Engel in den Ecken und in den Wolken sind zwar plump, die Krönungsgruppe zeichnet sich jedoch durch einfache Schönheit in der Komposition und durch noble Auffassung aus. Die Gewandung ist äußerst klar und geschmackvoll und der Ausdruck in den Gesichtern, besonders Gottvaters, ist feierlich und edel. Nur in der etwas unsichern Durchbildung der Hände, Füße und der entblößten Brust Christi tritt dieser Guß im Vergleich zu andern Werken, etwa zu dem im selbigen Jahre gegossenen Epitaph der Frau Margarete Tucher, einer geborenen Imhoff († 1521), im Regensburger Dome zurück (Abb. 41). Durch sämtliche über Vischer handelnde Schriften zieht sich in betreff der Deutung des dargestellten biblischen Vorganges auf dieser Gedächtnistafel ein alter Irrtum, der, obwohl ich ihn vor einigen Jahren berichtigt habe, trotzdem in den jüngsten Abhandlungen nicht aus-

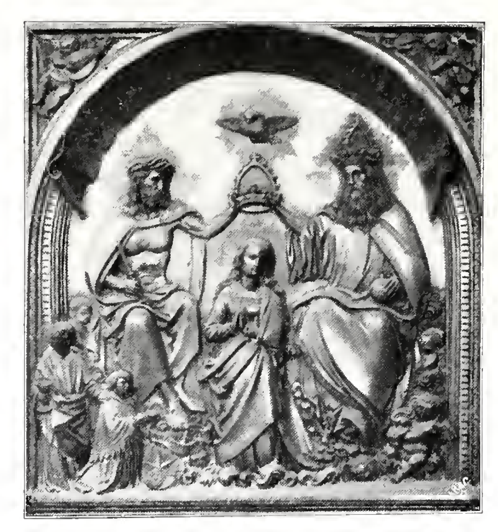


Abb. 40. Vischer: Gedächtnistafel Henning Godens in der Schloßkirche zu Wittenberg, 1521. (Zu Seite 52.)

gemerzt ist, und ferner ist, wo die Tuchersche Gedächtnistafel abgebildet ist, fälschlich die erst in den vierziger Jahren von Hans Vischer hergestellte Wiederholung, die Gedenktafel für den Pfalzgrafen Otto Heinrich von Neuberg im bayerischen Nationalmuseum zu München, für das Tucher-Epitaph ausgegeben. Nicht die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus ist verbildlicht; der Inhalt der Darstellung ist vielmehr dem fünfzehnten Kapitel des Matthäus-Evangeliums entnommen, wo das Zusammentreffen Christi in der Gegend Tyrus' und Sidons mit dem kananäischen Weibe erzählt wird, das ihm mit der Bitte, ihre kranke Tochter zu heilen, schreiend nachgeeilt ist. Als Moment ist auf der Erztafel gewählt, wie Christus, da er nur zum Retter Israels berufen sei, noch zweifelt, ob er die Bitte der gläubigen Frau gewähren soll, während die Jünger hinter ihm unter sich beraten, um für jene einzutreten. Auf diese Begebenheit deutet denn auch die Inschrift des späteren Exemplares hin, für das mit einigen Abänderungen die alte Form benutzt worden ist. Der Vorzug kommt entschieden dem älteren Tucher-Relief zu. Außer der abweichenden Ornamentik in den Pilasterfüllungen und der Beseitigung der letzten Zeichen der Gotik, die auf der Regensburger Grabtafel in der gotisch gewölbten Halle mit dem hohen Spitzbogenfenster noch hervorbrachen, auf der Münchner Platte in Renaissanceformen umgewandelt

sind, ist ohne Zweifel an der Innigkeit im Gesichtsausdruck etwas eingebüßt, was am stärksten in der Haltung des Kopfes Christi zutage tritt, der auf dem älteren Relief mehr vorgebeugt ist und dadurch zugleich mehr Teilnahme für die bittende Frau ausdrückt. Viel feiner und weicher sind auch auf dem ersten Guß die Faltenmotive behandelt als auf der Wiederholung, wo an Stelle weicher Rundungen die Brüche der Gewandung scharfe Kanten bilden.

Eine dem Tucher-Epitaph ähnliche Umrahmung umgibt die Gedächtnistafel der



Abb. 41. Vischer: Gedächtnistafel der Frau Margarete Tucher († 1521) mit der Begegnung Christi mit dem kananäischen Weibe; im Regensburger Dom. (Zu Seite 52 u. 53.)

Familie Eißen von 1522 in der Ägidienkirche zu Nürnberg. Statt der dortigen architektonischen Umgebung ist hier der Hintergrund, von dem sich nur das flache Kreuz abhebt, glatt. Die zur Darstellung darauf gebrachte Beweinung Christi zeichnet sich durch ernste Auffassung aus. Zwar ist die verkürzte Zeichnung des Leichnams mißlungen, doch entschädigt dafür das vornehme Christusantlitz, das dem auf dem Tucher-Epitaph gleicht. Bei dem Streben nach äußerer Formenschönheit bricht freilich die Äußerung großartiger Seelenaffekte und gemütvoller Empfindung, worin Krafft so Ergreifendes und Herzbewegendes leistete, nicht kräftig genug durch. Auch fern von der plastischen Lebendigkeit und großen



Abb. 42. Vischer: Grabmal Gotthard Wingerincks († 1518) in der Marienkirche zu Lübeck. (Zu Seite 54.)

dramatischen Auffassung Dürers, dessen Münchner Vorbilde die Szene frei nachgeschaffen wurde, bleibend, gab Vischer als Grundstimmung stille Trauer und feierliche Ruhe. Weniger im Ausdruck als vielmehr in der Haltung ist die Bewegung der Seele veranschaulicht. Während der im Hintergrunde stehende Johannes am meisten auf Dürer zurückgeht, ist der auf der anderen Seite stehende Joseph von Arimathia, bei dem Kopf-, Körper- und Handhaltung sich decken, eine neuerfundene Figur von edler Schönheit.

Ein ähnlicher Pilasterschmuck kehrt auf dem zwar unbezeichneten, zweifellos aber in der Vischer-Werkstatt gegossenen Epitaph des 1518 verstorbenen Gotthard Wingerinck in der Marienkirche zu Lübeck wieder (Abb. 42). Vater und Sohn werden daran gemeinsam gearbeitet haben, was ich auch von der trefflich komponierten Gedächtnistafel des 1513 verstorbenen Anton Kreß in St. Lorenz zu Nürnberg annehmen möchte (Abb. 52). Die Reliefbehandlung ist äußerst zart und die Raumvertiefung trefflich gelungen, nur hätte die Wand, da die sie bekrönende Lünette vertieft gedacht ist, nicht geradlinig abgeschlossen werden dürfen. Die andächtig knieende Gestalt des Verstorbenen in der einfachen und ruhigen Gewandung ist ein Meisterwerk von ergreifend wahrer Empfindung. Dieses Epitaph Hermann Vischer, dem ältesten Sohne Peters zuzuweisen, scheint mir ebenso unberechtigt zu sein, wie jene irrig als alte Überlieferung hingestellte Behauptung, die Bronze-Madonna in St. Sebald sei eine Arbeit dieses ältesten Sohnes. Sie ist ein Guß Stephan Godls, wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe.

All die Bronzewerke, die dem Meister die oberflächliche Kritik und leichtgläubige Sammler zugewiesen haben, zu nennen, — fast jedes in Erz gegossene Stück aus dem sechzehnten Jahrhundert und aus späterer Zeit wurde für ein Vischersches Erzeugnis ausgegeben —, ist hier zwecklos, kam es doch für uns darauf an, aus den sicheren Werken Vischers die aus kleinen Anfängen entstandene künstlerische Entwicklung des Meisters zu konstruieren. Auf wenige charakteristische Stücke mag deshalb nur kurz hingewiesen sein. Die Porträtbüste Vischers im Louvre, die das Titelbild wiedergibt, und der Knabe mit Pfeife im Germanischen Museum mögen in der Vischer-Werkstatt ausgeführt sein. Für die unzweifelhafte Zuweisung eines knieenden Mannes als Träger von 1490, der den knieenden Figuren des Krafftschen Sakramentshäuschens ähnelt, und eines Schildhalters im Nationalmuseum zu München, der König Wenzel-Statue in Prag, zwei kleiner Hunde in Dresden und Berlin, eines Neptun und eines Kardinalkopfes konnte ein zwingender Beweis noch nicht beigebracht werden, wenngleich die Wahrscheinlichkeit der Echtheit sehr groß ist.

* * *

Die meisten Aufträge, die Peter Vischer neben kleinen Arbeiten, Armleuchtern und Wappen ausgeführt hatte, waren Grabdenkmäler, wirkliche Kunstwerke, an deren Ausführung namentlich sein Sohn Peter Anteil hatte. Außer den Todesfällen seines ältesten Sohnes Hermann und des Altmeisters dritter Frau Margarete, die 1522 starb, hatte die Vischer-Familie die Sorge nicht gekannt. Diese frohen, arbeitsreichen Tage aber sollten auch ihrem Ende nahe gehen. Ungefähr 1523 nahmen Bestellungen größerer Arbeiten ab, nicht als wäre die Kraft der Vischers plötzlich erlahmt gewesen, sondern weil es Mode geworden war, anstatt der einfachen Bronzeplatten sich imposante Marmorgrabmäler nach dem Vorbilde der italienischen Wandgrabdekorationen errichten zu lassen. Mit einem Schlage waren Bronzeepitaphien geradezu altmodisch geworden, und überdies war der rot und weiße Marmor, der von nun ab beliebt war, billiger als Erz. Daß wirklich die Einnahmequellen der Vischerschen Hütte mehr und mehr dem Versiegen nahe gingen, beweist die Geneigtheit der beiden Söhne Peter und Paul, die damals ungeheure Reise nach Ostpreußen zu machen, als Herzog Albrecht einen Geschützgießer verlangte. Die Reise scheint jedoch von ihnen nicht unternommen worden zu sein. Um gut bürgerlich leben zu können, mußte sich Peter Vischer auch nach kleineren Aufträgen umsehen. Er mußte auch wünschen, daß seine Söhne selbständig würden, um im Notfalle als ehrsame Handwerker zu arbeiten. Dazu bedurften sie des Meisterrechts. Nach dem zu erwartenden Tode des hochbetagten Vaters konnte ein Sohn die Hütte nur dann weiterführen, wenn er Meister war. Daraus erklärt sich das heiße Bemühen Peters d. J., der, bereits verheiratet, hoch in den dreißiger Jahren stand, Meister des Schmiedehandwerks zu werden. Kunstwerke konnte er freilich auch ohne Erlangung des Meisterrechts anfertigen, aber die Bestellungen verminderten sich sichtlich; die Anfertigung gewerblicher Arbeiten hätte sofort die Anfechtung der Zunft hervorgerufen. Anfangs hatte sich Peter vergeblich bemüht, als Meister aufgenommen zu werden. Einige als Meisterstücke angefertigte Arbeiten wurden insgesamt abgewiesen, weil sie von der Zunft nicht in vorschriftsmäßiger Ordnung befunden wurden. Eins dieser zurückgewiesenen Meisterstücke war das heute in der Stiftskirche zu Aschaffenburg befindliche Grabdenkmal, das Kardinal Albrecht von Mainz, der von der Tüchtigkeit des Sohnes überzeugt sein mußte, im Jahre 1522 bestellt hatte und das nach drei Jahren vollendet ward (Abb. 43). Nach Art mittelalterlicher Grabmäler ist der Kardinal ruhend dargestellt. Zwar ist das Antlitz



Abb. 43. Peter Vischer d. J.: Grabmal Kardinal Albrechts von Mainz in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. (Zu Seite 55 u. 56.)

lebensvoll modelliert, doch entspricht es nicht der Vorstellung, die wir nach Dürers Zeichnung von dem letzten Kardinal des Hauses Hohenzollern, dem Unterstützer des Ablaßkrames, bekommen haben. Zwei Jahre darauf, 1527, befahl der Rat, der dem Künstler wohlwollte, den Meistern des Rotschmiedehandwerks, das Grabmal für Kurfürst Friedrich den Weisen als Meisterstück anzunehmen. Die geschworenen Meister protestierten jedoch und erkannten Peter als Meister nicht an. Deshalb wurde er im selbigen Jahre Meister bei den Fingerhutern, was die Vielseitigkeit des Künstlers beweist, den die Sorge getrieben hatte.

Kurfürst Friedrich von Sachsen steht als Förderer der Kunst Kaiser Max und Kardinal Albrecht von Mainz wenig nach. Er war einer der wenigen deutschen Fürsten, die ihre kleinen Residenzen zu Mittelpunkten geistiger und künstlerischer Interessen zu erheben sich bemühten. Wohl mag uns sein Beiname „der Weise" nach unseren Begriffen überschwenglich vorkommen; allein wer wäre ihm, dem man nach Maximilians Tode die Kaiserkrone anbot, in geistiger Beziehung überlegen gewesen? Ein wirklich großer und feingebildeter Fürst, wie es deren zur glänzenden Renaissancezeit in Italien eine ganze Reihe gab, lebte damals in Deutschland überhaupt nicht. Alle diese ernestinischen Fürsten beherrschte ein aus kleinstädtischen Verhältnissen hervorgegangener Sinn, denn ihre kleine Residenz Wittenberg hatte am wenigsten etwas von jener Städteherrlichkeit, die den ersten deutschen Reichsstädten von der romantischen Phantasie angedichtet wurde. Auch war der spießbürgerliche Geist, der aus Cranachs vielen Bildnissen dieser sächsischen Fürsten nicht etwa aus Mangel an höherer Auffassung des Malers spricht, für die Wittenberger Kurfürsten typisch. Dieser bürgerliche Geist sprach jedoch nicht allein aus den wettinischen Fürsten; von den meisten deutschen Landesherren ließe sich dasselbe behaupten. Friedrich der Weise aber steht weit über dem Durchschnittsniveau der deutschen Fürsten. Daß er als einer der ersten Bewunderer Luthers sich erst zwei Jahre vor seinem Tode von der Reliquienverehrung freigemacht hatte, was ihm von vielen den Vorwurf der Unentschlossenheit — man hat ihn sogar phlegmatisch genannt — eingebracht hat, ist freilich merkwürdig genug; daß er sich dennoch der Sache Luthers in so warmer Weise angenommen und sie gegen die Welt geschützt hat, dafür muß ihm hohe Anerkennung und Verehrung gezollt werden. Ein Mann aufrichtiger Frömmigkeit, geraden Sinnes und Freigebigkeit, ein Liebling der Musik und geistiger Bestrebungen, ferner ein Freund ritterlicher Übungen, in denen er selbst Hervorragendes leistete, war er einer der edelsten Fürsten unseres Vaterlandes, der mit väterlicher Fürsorge auf das Wohl seines Landes bedacht war, dessen prüfender und abwägender Sinn der Entwicklung der Dinge beobachtend zusah, um desto sicherer zu seinem Ziele zu gelangen. Sein unbedeutendes Wittenberg hob sich unter ihm zu einem Geistes- und Kunstzentrum. Er besaß die Gabe, mit sicherem Blick die Bedeutung einzelner Künstler zu erkennen, rief sie nach Wittenberg und betraute sie mit Aufträgen. Die größte Zahl der Jugendarbeiten Dürers, den schon Ende 1494/1495 der ehrenvolle Auftrag, in dem neuen Gebäude auf dem Schlosse tätig zu sein, nach Wittenberg führte und der 1501—1503 mit Jacopo de Barbari den Innenschmuck des Schlosses herstellte, war auf Bestellung des Kurfürsten angefertigt worden. Die frühere Beziehung zu Wolgemut war auf den blutjungen Dürer übergegangen, der eben erst Meister geworden war. Dem sächsischen Landesherrn verdankte ferner die Vischer-Werkstatt schon zur Zeit, als aus dem Handwerkertum des alten Hermann die ersten Keime künstlerischer Gestaltung unter Peter aufgingen, mehrere Aufträge von Grabplatten. Der mehrmalige Aufenthalt Friedrichs in Nürnberg hatte eine persönliche Bekanntschaft zwischen ihm und Peter Vischer zustande gebracht, und auch 1523, als er bei Gelegenheit des Reichstages wieder in Nürnberg weilte, wird er die Vischersche Gießhütte besucht haben. Dort wird er auf die Tüchtigkeit des Sohnes Peter d. J. aufmerksam geworden sein. Wie Dürer damals die schönen Züge des Kurfürsten in einer Skizze festhielt und diese seinem herrlichen Kupferstich vom Jahre 1524 zugrunde legte, so wird sich auch ein festes Bild von dem ruhmvollen Fürsten in Peter Vischers d. J. Gedächtnis eingeprägt

haben. Die persönliche Bekanntschaft mit dem jungen Künstler mag den ersten Anlaß zum Grabmalsauftrag gegeben haben, der nach dem baldigen Tode Friedrichs im Jahre 1525 von dessen Bruder Johann abgeschlossen wurde. Nun aber, aus Freude, Kurfürst Friedrich von Sachsen als einen bedeutenden Förderer der Kunst erkannt zu haben, darf man nicht, wie kürzlich von einem sächsischen Gelehrten versucht wurde, Wittenberg als Ausgangspunkt der künstlerischen Renaissance in Deutschland überhaupt hinstellen wollen, weil Dürer, Barbari, Gossart für ihn in seinen Schlössern tätig waren! Ist es nicht geradezu Kurzsichtigkeit, zu meinen, daß, wenn Dürers berühmter Kupferstich von 1504 „Adam und Eva" den Wittenberger Ochsenkopf als Wasserzeichen trägt, dieses Blatt in Wittenberg gestochen sein müsse und hier durch Barbari das Studium des Nackten im Renaissancesinne zuerst vermittelt sei? Nur bis 1503 war Dürer in Wittenberg ansässig und weilte mit seiner Gattin Agnes im August des folgenden Jahres nur auf kurzen Besuch bei Barbari dort. Übrigens hatte die Hauptpapiersorte, die Dürer in der ersten Zeit, schon 1503 und noch 1511, verwendete, den Ochsenkopf als Wasserzeichen. Deshalb ist natürlich der Druck des Adam- und Evastiches von Dürer in Nürnberg besorgt. Am kräftigsten äußerten sich, wie wir gesehen haben, die Renaissance-Ideen in den Krakauer Grabplatten Vischers. Direkte Verbindung bestand zwischen Nürnberg und Italien. So mag man sagen, was man will: in Nürnberg wurde zuerst das Banner der Renaissance aufgezogen. Nürnberg eilte allen anderen deutschen Städten voran, seine geographische Lage schon kam dem zugute. Selbst hinter Augsburg, das in zweiter Reihe marschierte, blieb Wittenberg zurück.

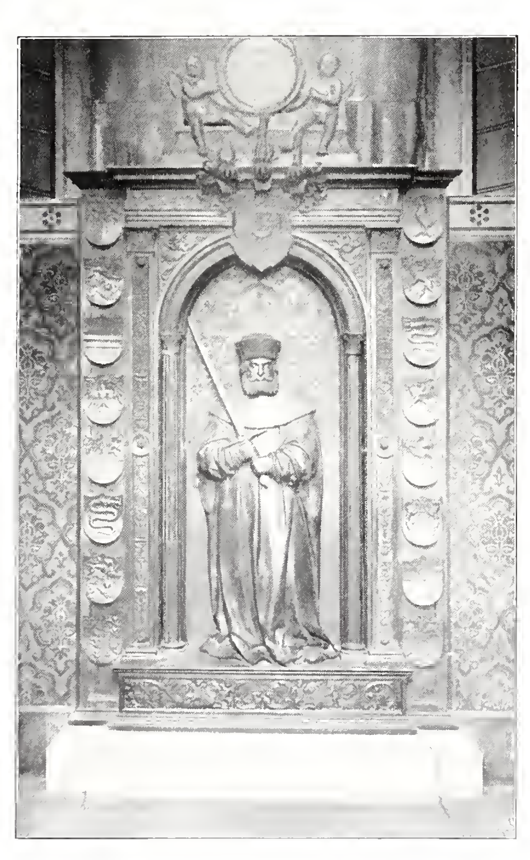


Abb. 44. Peter Vischer d. J.: Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg, 1525.
(Zu Seite 57 u. 58.)

Für die künstlerische Begabung Peter Vischers d. J. ist das Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg ein hervorragendes Zeugnis (Abb. 44). Es ist eins der ersten Meisterwerke der deutschen Renaissance. Unter den deutschen Grabdenkmälern wird dieses prachtvolle Wandgrab immer an erster Stelle genannt werden. Ein feiner dekorativer Sinn hat die harmonischen Gliederungen und die kunstvolle Ornamentation sich völlig durchdringen lassen. Was in der Porträtbildung Kardinal Albrechts noch nicht gelungen war, das überrascht hier in staunenswerter Vollendung. Nicht der Tote erscheint hier, sondern der wirklich lebendige Fürst, der mit seinem Kurschwerte die Reformation verteidigt, so wie sein Andenken bei uns fortlebt. Die treue Porträtwiedergabe des meisterhaft durchgearbeiteten und von einem wohlgepflegten Barte umrahmten Gesichts und die wirkliche Erscheinung des für die Sache Luthers eintretenden Mannes sind mit dem Historischen verbunden und zu monumentaler Bedeutsamkeit erhoben. Kluger Sinn und ernstes Abwägen, väterliche Fürsorge und barmherzige Güte, Festigkeit und

Ausdauer stehen ihm auf der Stirn geschrieben. Von jener spießbürgerlichen Auffassung der Cranachschen Porträts, die Dürers schöner Kupferstich beseitigt hatte, ist auch hier keine Spur mehr geblieben. Aus einem Gusse ist die mit dem weiten Mantel bekleidete Gestalt, die vielleicht die erhabenste Prachtleistung der damaligen Porträtbildnerei in Deutschland ist. Ein Vergleich mit der vom Florentiner Meister Adriano de Maestri 1498 gegossenen Bronzebüste Friedrichs, die, angeblich aus dem Schlosse zu Torgau stammend, sich in der Königl. Skulpturensammlung Dresdens befindet, zeigt recht treffend den Unterschied im Porträt zwischen der deutschen und italienischen Auffassung. Des Italieners erstes Streben lag darin, den Kurfürsten als schönen Menschen selbst auf Kosten des eigentlichen Aussehens zu idealisieren, so daß aus dieser geistlosen Büste nichts von des Fürsten Charakter spricht, in dessen treffender Wiedergabe gerade die Bedeutung des Dürerschen und Vischerschen Bildnisses liegt.

Der architektonische Entwurf des Grabmals setzt die Kenntnis der oberitalienischen Kunst voraus. Was Peter an den prachtvoll dekorativen Grabmälern in den venezianischen Kirchen dei Frari und San Giovanni e Paolo mit glühender Begeisterung geschaut hatte, das wirkt hier nach; aber jene Jugendeindrücke sind innerlich verarbeitet, und der Reichtum der Zierformen ist zu edler Einfachheit gemäßigt. Das untere Geschoß des Niccolo Tron-Grabmals, des ersten großen Renaissancegrabes Venedigs, das an die Nischen der Lombardi-Fassaden erinnert, hat für das Wittenberger Denkmal das Hauptmotiv der Verbindung von Pilastern, Gebälk und Rundbogen abgegeben. Zeigt sich aber dort in dem mittelsten Bogen der Doge, dessen tatenlose Regierung von zwei Jahren in gar keinem Verhältnis zu dem übermäßigen Dekorationsaufwand des Fassadengrabmals steht, in der gebeugten Haltung und mit der Miene eines schlauen Hausvaters, der aus der Tür seines Hauses tritt, so ist hier in der fürstlichen Haltung des Kurfürsten feierliche, aber ungezwungene Majestät zum Ausdruck gebracht. Wie er mit beiden Händen das Schwert fest gefaßt hat, entspricht unserer historischen Vorstellung von dem Vorkämpfer der Reformation. Zu einem der ersten Künstler der deutschen Renaissancekunst macht dieses beglaubigte Werk den Meister. Nur ist die Fußstellung wohl nicht fehlerfrei. Hätte nicht der unter dem Gewande hervortretende linke Fuß mit der Spitze nach auswärts gekehrt werden müssen? Oder hätte nicht das linke Bein überhaupt weniger zur Seite gestellt werden müssen? Auch die oben sitzenden Engel, die einen Lorbeerkranz mit dem Lieblingsspruch des Verstorbenen in der Mitte: „Verbum domini manet in aeternum“ halten, sind etwas plump, ein Merkmal, das die meisten Vischerschen Putten haben.

Die beiden Grabdenkmäler in Aschaffenburg und Wittenberg tragen als Inschrift vor Peter Vischer ein M. Dieses als magister zu deuten, ist ausgeschlossen, da Peter auf Grund dieser Arbeiten erst Meister werden wollte und mit dem Aschaffenburger Grabmal abgewiesen wurde. Vermutlich aber werden wir das M als Abkürzung von minoris anzusehen haben, das er zur Unterscheidung von seinem Vater vorgesetzt hat. Das Charakteristische der Kunst des Sohnes in beiden Werken, die als Ausgang der Untersuchung zu nehmen sind, wenn man den Anteil des Sohnes an anderen Vischer-Werken zu bestimmen versuchen will, ist der Reichtum der geschmackvoll entworfenen Ornamentik im Renaissancestil, die trefflich in die Architekturformen eingefügt ist. Solch dominierende Stelle nahmen bei den früheren Vischer-Werken das klare Konstruktionsgerüst und die mit ihm verschmolzenen Zierformen im Flachrelief nicht ein. Beiden authentischen Werken nach zu schließen, lag des Sohnes Vorzug besonders in der wirkungsvollen Dekoration. Nicht unwahrscheinlich ist es daher, bei dem Tucher-Epitaph (Abb. 41) und der Gedächtnistafel des 1518 verstorbenen Gotthard Wingerinck in der Marienkirche zu Lübeck (Abb. 42), auf denen der Dekoration größere Bedeutung beigemessen ist, die Mithilfe des Sohnes erkennen zu können, und vielleicht auch in der meisterhaften Komposition des Anton Kreß-Epitaphs (Abb. 52). Die gleiche Dekorationsart wie bei dem Aschaffenburger Grabmal behielt auch Hans Vischer, des Altmeisters jüngster Sohn aus erster Ehe, in dem als Pendant 1530 gegossenen Madonnenrelief bei, das auf einen Entwurf des vor zwei Jahren verstorbenen Peter

zurückgehen könnte, weil Kardinal Albrecht 1523, ein Jahr nach der Bestellung seines eigenen Grabmals, durch den Gesandten Kaspar Nützel den Vater ersuchen ließ, ihm seinen Sohn zu senden, um mit ihm eine Vereinbarung über die Herstellung weiterer Werke treffen zu können. Noch enger schloß sich Hans Vischer an das Grabmal Friedrichs des Weisen in dem in derselben Kirche gegenüber aufgestellten Epitaph Johanns des Beständigen von 1534 an, das aber trotzdem in der Figur des Verstorbenen den weiten Abstand von der Prachtgestalt Friedrichs bekundet. Dieser Guß ist weiter nichts als eine schwache Nachahmung und zeugt von der viel geringeren künstlerischen Qualität Hans Vischers.

Als sichere Arbeiten Peter Vischers d. J. lassen sich weiter einige erhaltene Medaillen mit seinem und seines Bruders Bildnis aus den Jahren 1507, 1509 und 1511 anführen, die ihn zum Begründer der Nürnberger Medaillenkunst machten und die italienische Sitte einführten, Porträtmedaillen als Erinnerungsgeschenk zu machen. Ferner rechtfertigt jenes im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar befindliche und von Goethe hochgeschätzte Aquarell mit der Darstellung der Allegorie auf die Reformation

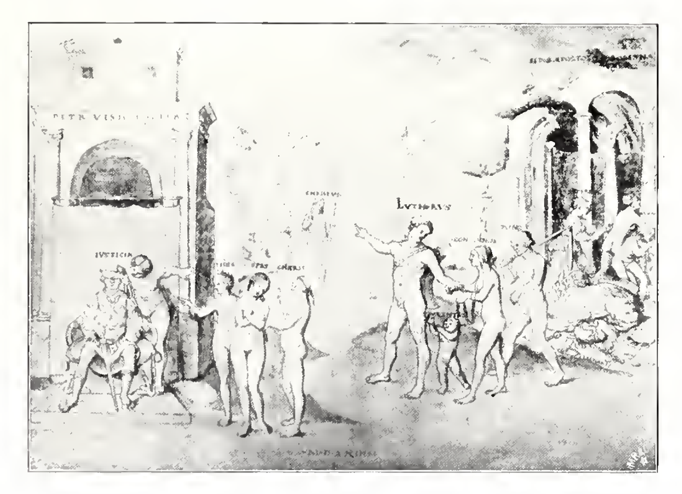



Abb. 45. Peter Vischer d. J.: Allegorie auf die Reformation.
Aquarell im Goethe-Museum zu Weimar, 1524. (Zu Seite 59.)

von 1524 (Abb. 45), die ebenso wie das ein Jahr vorher erschienene Gedicht Hans Sachs': „Die Wittenbergische Nachtigall, die man jetzt höret überall“, als Huldigung auf Luther gelten muß, Neudörffers Bericht, der über den Sohn des Altmeisters schrieb: „Dieser Peter ... hatte seine Lust an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann mit Hilf Pancrazen Schwenters viel schöner Poeterei anfriß und mit Farben absetzt. Er war in allen Dingen nicht weniger dann obgemelter Hermann sein Bruder geschickt und erfahren, und ist auch in seinen besten Tagen verschieden.“

* * *

Einige der besprochenen Vischer-Werke sind mit dem Zeichen ♁ zwischen P. V. versehen, das Tucher- und Eißen-Epitaph. Ferner befindet es sich auch an dem noch zu besprechenden Tintenfaß von 1525 (Abb. 47) unter der Basis und auf dem Grabmal des Bischofs Sigismund im Dom zu Merseburg von 1530, einem Werke Hans Vischers. Dieses Signum als Meisterzeichen Peter Vischers d. J. auszugeben, ist nicht angängig, da derselbe erst 1527 Meister wurde. Wie das Merseburger Grabmal beweist, wurde es nach Peters Tode von dessen Bruder Hans, der die Werkstatt weiterführte, ebenfalls verwendet. Es scheint eine vom alten Vischer später eingeführte Signatur zu

sein. Auf einigen kleineren Arbeiten findet sich das Zeichen zweier auf einer Nadel oder einem Pfeil aufgespießter Fische, die wohl auf eine bestimmte Hand hinweisen sollen. So bezeichnet sind die Orpheusplaketten (Abb. 48 u. 49) und die beiden Tintenfässer (Abb. 46 u. 47), von denen das spätere Exemplar, wie eben gesagt, mit jenem Zeichen ♰ versehen ist. Sie werden Peter Vischer d. J. zugewiesen. Dieser Vermutung möchte ich mich anschließen und ferner annehmen, daß Peter vor Erlangung



Abb. 46. Peter Vischer d. J.: Tintenfaß in Stanmore. (Zu Seite 60 u. 61.)

des Meisterrechts diese kleineren Arbeiten durch die aufgespießten Fische gekennzeichnet hat. Daß endlich der beiden Tintenfässern beigefügte Spruch „Vitam non mortem recogita“ auch auf Peters Grabtafel, die der Vater für den zu früh dahingeschiedenen Sohn goß, gesetzt wurde, wird kein zufälliges Zusammentreffen sein; der Lieblingsspruch des Verstorbenen, der ganz als jugendfroher Renaissancemensch das Leben liebte, scheint es gewesen zu sein.

Diese beiden Tintenfässer bei H. Fortnum in Stanmore und in der Fortnum-Collection des Ashmole-Museums der Universität Oxford bestehen aus zwei Teilen, aus dem eigentlichen Behälter für die Tinte und einer daneben stehenden Frau. Die Basis

beider ist eine viereckige Platte. Der Tintenbehälter des früheren Werkes (Abb. 46) ruht auf Löwenfüßen und ist in der oberitalienischen Dekorationsweise reich geschmückt. Die vier oberen Felder tragen das Porträtmedaillon ein und desselben Mannes, die vier unteren jene aufgespießten Fische. Die weibliche Gestalt, mit dem rechten Fuße einen Totenschädel wegstoßend, stützt sich mit der einen Hand auf das Tintenfaß, während die Rechte auf ihren Kopf zeigt. Den Sinn deutet die auf der Tafel am Fuße der Urne angebrachte Inschrift: „Vitam non mortem recogita“, ans Leben denke, nicht an den Tod. Ein Ruf der Freude am Leben, eine Mahnung für den alten



Abb. 47. Peter Vischer d. J.: Tintenfaß von 1525 in Oxford. (Zu Seite 61.)

Vischer, der mehrere Todesfälle in seiner Familie zu beklagen hatte, klingt aus dieser das Leben personifizierenden Frauengestalt.

Das zweite Tintenfaß von 1525 bedeutet den Gegensatz, eine Allegorie des ewigen Lebens (Abb. 47). Neben der Urne von elliptischem Profil steht eine schlankere Frauengestalt, mit der Rechten aufwärts weisend und ihr mit dem Blicke folgend. Diese Bewegung ist besonders gut gelungen und eine Frucht sorgfältiger Naturbeobachtung. Das vertrauensvoll gen Himmel gewandte Antlitz drückt tiefste Frömmigkeit aus und bezieht sich auf die neben der Urne stehende Tafelinschrift: „Vitam non mortem recogita“, ans ewige Leben denke, nicht an den Tod. Beide Frauengestalten bekunden das Studium des Nackten im italienischen Sinne und die Kenntnis antiker Formengebung, wie sie auf damaligen Kupferstichen italienischer Meister erscheint.

Mit dem etwas kompakten Weibe der Allegorie des irdischen Lebens (Abb. 46) hat Eurydice auf der Pariser Orpheus-Plakette in Körperbildung und Beinstellung gewisse Ähnlichkeit (Abb. 48). Formenschöner sind die Figuren auf den drei anderen Plaketten im Berliner Museum, im Hamburger Kunstgewerbe-Museum und im Stifte St. Paul in Kärnten. Sie wiederholen die gleiche, von der Pariser Plakette aber wesentlich verschiedene Szene. Kräftig den Bogen auf den Saiten der Geige streichend, schritt Orpheus auf der Berliner Plakette vorwärts (Abb. 49). Aus Sorge, sein Weib könne zurückbleiben, hat er eben sein Haupt rückwärts gewendet. Noch ist er im Schreiten, doch gleich wird er innehalten, denn die Last des Körpers ruht auf dem linken Bein, um das rechte nachzuziehen. Welche Zauberklänge der Sänger seiner Violine auch weiter entlockt, seine Gattin darf ihm nicht weiter folgen, weil er das harte Gebot des Herrschers der Unterwelt übertreten hat. Den Schleier in tiefem Schmerze vor die Augen ziehend, hält auch sie im Gehen inne, denn sie muß sich wieder rückwärts wenden. Orpheus ist eine schön bewegte Gestalt. Die Glut des Lebens durchzittert alle Glieder. Wie er den Bogen führt und die Geige hält — die Renaissance verlieh dem Sänger statt der Leier die Violine — ist mit sicherem Blick der Natur abgelauscht. In Auffassung und Durchbildung des Nackten bedeutet diese Komposition im Vergleich zu der noch ziemlich harten und schwerfälligen Pariser Plakette (Abb. 48) einen wesentlichen



Abb. 48. Peter Vischer d. J.: Orpheus und Eurydice. Plakette in Paris. (Zu Seite 62.)



Abb. 49. Peter Vischer d. J.: Orpheus und Eurydice. Plakette im Berliner Museum.
(Zu Seite 62—64.)

Fortschritt, wie er sich ähnlich in den beiden Tintenfässern ausprägt. Die scharfe Winkelstellung des linken Beines, worauf die Violine gestützt wird, das kräftig aufgestellte Standbein und der scharf zur Seite gewandte Kopf mit dem angespannten Halsmuskel verursachen auf der Pariser Orpheus-Szene eine recht gezwungene Haltung des in den Formen sehr hart modellierten Orpheus. Desgleichen sind harte Linien in der Komposition infolge des Nebeneinanderstellens der Standbeine beider Figuren entstanden. Dies alles ist auf der zweiten Darstellung dieser Szene (Abb. 49) eleganter und weit besser, wenngleich der männliche wie der weibliche Körper keinesfalls wie auch dort tadellos modelliert ist. Aber obwohl die Gegensätze zwischen Standbein und Spielbein beibehalten sind, treten sie nicht so nachdrücklich hervor, weil sie geschickter benutzt sind. Eine Venus ist Eurydice auf den beiden Darstellungen gerade nicht, obwohl sie normal proportioniert ist. Die Bauchpartie tritt im Verhältnis zum flachen Brustkorb mit den etwas tief angesetzten Brüsten zu sehr hervor. Beim normalen Weibe ist der Bauch flach gewölbt; bei der Eurydice, am auffälligsten auf der Pariser Plakette, ist er infolge des stark und gleichmäßig verteilten Fettpolsters gleichmäßig rund. Zwischen Bauch, dessen Mitte zart durchfurcht ist, und zwischen den Weichen, die sich stärker hervorwölben, ziehen beim normalen Körper zwei Furchen herab, die sich allmählich in der

stärker sich vorwölbenden Nabelgegend verlieren und unterhalb derselben wieder etwas deutlicher werden. Der Übergang der Furchen und Wölbungen muß weich sein. Das Profil des Bauches bietet deshalb eine zarte Wellenlinie. Die Grenzlinie zwischen Bauch und Schenkel bildet bei Eurydice auf dem Berliner Exemplar einen spitzen Winkel in harten Linien, die unschön wirken. Bilden diese Furchen einen stumpfen Winkel und verlaufen sie in weichen Linien nach den Schenkeln zu tiefer abwärts, so ist der Übergang zwischen beiden viel schöner ausgebildet, und dies entspricht der Normalgestalt, da beim gesunden Weibe das Becken breit geneigt ist. Auch für die Schönheit der äußeren Konturen beim Ansatz des Beines und des Rumpfes, die in zarten Wellenlinien ineinander überfließen müssen, hatte Vischer, wie die deutschen Künstler überhaupt, keinen Sinn. Die Italiener hatten die Schönheit des Körpers weit mehr erkannt, weil sie neben der Natur die Antike vor Augen hatten; die Deutschen hatten für die Schönheit der Form ein geringeres Gefühl, weil sie weniger gründlich Anatomie trieben und sich zunächst an italienische Vorlagen hielten.



Abb. 50. Jacopo de Barbari: Kupferstich. (Zu Seite 64.)

Aber mit diesen Ausstellungen wollen wir den Fortschritt, der in den Vischer-Plaketten zutage tritt, nicht verkennen. In ihnen ist der erfreuliche Versuch gemacht, den nackten Körper im Renaissancesinne in der Bewegung darzustellen. Daß diese Figuren von der strahlenden Schönheit des normalen Körpers fernblieben, ist erklärlich und hat seinen Grund in der Auswahl der Modelle. Wie wenige von unsern modernen Künstlern wissen denn die Schönheit des Körpers in den feinen Nuancen zu sehen! — Das Studium der menschlichen Gestalt begann in der deutschen Kunst mit Jacopo de Barbari, zu dem der alte Vischer schon in früheren Jahren in Beziehung gestanden hatte. Die Stiche dieses Meisters müssen in der Vischerschen Werkstatt auch später noch beachtet worden sein. Kein Zufall ist es gewiß, daß der Oberkörper Eurydices auf der Berliner Plakette (Abb. 49) an Barbaris Stich erinnert, der eine nackte Frau mit einem Spiegel darstellt (Abb. 50). Auffallend ähnlich sind die abfallenden Schultern und die Haltung des Kopfes und der beiden Arme, die dünn und muskellos sind. Bei Orpheus könnte die Stellung der Beine, die, weil sie nicht fest aufgestellt sind, sondern etwas matt herabhängen, mehr den Eindruck des Schwebens als des Schreitens hervorrufen, an den Apoll von Belvedere erinnern; trotzdem aber scheint als unmittelbares Vorbild der bogenschießende Apoll Barbaris (Abb. 69) benutzt zu sein, der für den Apoll von Hans Vischer später nochmals als Vorlage diente (Abb. 56). An Dürers weitbekannten Kupferstich „Adam und Eva“ wird man weniger denken dürfen, obwohl auch dieser den Vischers nicht unbekannt gewesen sein kann, denn durch dieses Blatt wurde von dem größten deutschen Künstler, nachdem er von Barbari „Mann und Weib, die er aus der Maaß gemacht hätte“, kennen gelernt hatte, zum erstenmal der nackte Mensch im Renaissancesinne auch in die deutsche Kunst eingeführt. Nach dem Vorbilde des Zeichens Barbaris, dem von zwei Schlangen umwundenen Stabe, der einer Nadel gleicht (Abb. 50 u. 56), mag sich Peter Vischer d. J., als er noch nicht Meister war, die beiden auf einer Nadel oder einem Pfeil aufgespießten Fische als seine Signatur entworfen haben.

Von Jahr zu Jahr hatte sich die Arbeit der schaffensfrohen Vischer verringert und dadurch hatten sich die Lebenssorgen der großen Familie gehäuft. Ohne ihre Schuld war der unaufhaltbare Niedergang der Gießhütte eingetreten, denn die Vorliebe für Steindenkmäler hatte sich von Italien auch nach Deutschland verbreitet. Da traf den beinahe siebzigjährigen Vater, der seit 1522 Witwer war, der härteste Schlag: sein hoffnungsvoller Sohn Peter wurde plötzlich in der Blüte der Jahre, wo das Leben des Mannes erst beginnt, vierzigjährig dahingerafft. Mit ihm, der nach seines Bruders Hermann frühzeitigem Tode die rechte Hand des Vaters geworden war, wurden auch alle Hoffnungen des greisen Vaters, seine Gießhütte wieder wie dereinst in Flor zu sehen, zu Grabe getragen. Umsonst war es nun, daß der von der Rotschmiedezunft so schwer gedemütigte Peter nach mehreren Mißerfolgen, Meister zu werden, bei den Fingerhutern sein Ziel erreicht hatte. In dem auf dem Rochuskirchhof gelegenen Familiengrab, in dem schon sein Bruder Hermann und des Vaters dritte Frau Margarete ruhten, wurde er beigesetzt, und des Verstorbenen Lieblingsspruch „Vitam non mortem recogita“ hatte der Vater auf das Erzepitaph gesetzt, das er selber gegossen hatte. Kaum ein Jahr überlebte der trauernde Vater den Tod Peters. Am 7. Januar 1529 starb der Altmeister, und mit ihm sank auch die Vischersche Gießkunst, obwohl der dritte Sohn Hans die Hütte weiterführte, zusammen. Auch das musterhafte Zusammenhalten der Söhne, Schwiegertöchter und Enkel begann sich zu lockern. Solange das Haupt der Familie lebte, hatte Peters d. J. Frau Barbara an Stelle der verstorbenen Stiefschwiegermutter die Leitung der Haushaltung übernommen. Nach dem Tode des eigenen Gatten war sie mit ihren sechs Kindern noch enger mit dem Schicksal des alternden Schwiegervaters verknüpft. Als aber nach dessen baldigem Tode Vischers Sohn Paul aus letzter Ehe die ihm durch Erbschaft zugefallene Gießhütte noch im selben Jahre an seinen Bruder Hans verkauft hatte, zog Barbara es vor, das schwiegerväterliche Haus zu verlassen, und schon ein Jahr später war sie die Gattin des Goldschmieds Jörg Schott.

* * *

Den Unterschied zwischen einem selbständig schaffenden und einem nur entlehnenden Künstler zeigen die Werke Peter Vischers d. J. und seines Bruders Hans. Dieser war wohl ein fleißiger, aber kein origineller Meister. Konnte er Entwürfe und Vorbilder benutzen, so entstand unter seiner Hand manch bemerkenswertes Werk. Um selbständig zu schaffen, besaß er nicht die künstlerische Fruchtbarkeit und Tiefe des Bruders. Die Arbeiten, die er nach früheren Werken nicht kopiert hat, sind zumeist an künstlerischer Qualität gering, sie sind flauer und nüchtern. Auch seine Kopien sind weicher und, hauptsächlich wenn sie im Figürlichen verändert wurden, geistloser als die kräftigen, erfindungsreichen Schöpfungen Peters. Kein künstlerisches Temperament beseelte Hans Vischer.

Zunächst mögen die Werke genannt sein, die Hans Vischer mehr oder weniger genau kopiert hat. Das Grabmal Kurfürst Johanns des Beständigen von 1534, das dem Friedrichs des Weisen gegenüber in der Wittenberger Schloßkirche steht, lehrt die Tatsache, daß Peters Meisterwerk nicht zu übertreffen war. Es ist mit Ausnahme einiger verschlechterter Teile in der Dekoration eine direkte Wiederholung. Die wesentlichste Änderung tritt in den in der unteren Hälfte stark profilierten Säulen hervor, die sich von der zierlichen Umgebung viel zu wuchtig abheben und auf deren Kapitälen die Bogenenden nicht in der Mitte ruhen. Die Zusammenstellung der Säulen mit dem Bogen ist unorganisch und wegen der flachen Blattornamentfüllung unharmonisch. Peter Vischer hatte durch edlere Einfachheit eine harmonische Geschlossenheit erreicht, und bei ihm wechselt auch die Ornamentik in mannigfacheren Formen auf den Pilastern, deren Teile durch einen Rosenknopf zu einem Ganzen verbunden sind, während Hans eine unschöne Trennung der Pilasterhälften betont und sich öfter in den unübersichtlicheren Ornamentformen wiederholt hat. Der aufgehängte Teppich



Abb. 51. Hans Vischer: Grabmal Hektor Poemers († 1541) in der Lorenzkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 66.)

im Hintergrunde ist fortgelassen und die Gestalt des Kurfürsten ein wenig zur Seite gewendet. Das faltenreichere Gewand wirkt infolge der Augenfalten unruhig.

Besonders auffällig tritt der grenzenlose Abstand in dem in St. Lorenz zu Nürnberg befindlichen Epitaph des 1541 verstorbenen Hector Poemer hervor (Abb. 51), das als Pendant nach dem Vorbilde des mit feinem Gefühl durchgearbeiteten Kreß-Epitaphs gegossen wurde (Abb. 52). Was hier wegen der Feinheit entzückt, ist dort plumper und roher. Nichts kann hier instruktiver sein, als wenn ich die nebeneinander gestellten Abbildungen selbst sprechen lasse. Da Hans Vischer aus eigener Originalität zu schaffen nicht fähig war, gelang es ihm noch viel weniger, sich in den Geist des Bruders hineinzuversetzen.

Das Tucher-Epitaph (Abb. 41) wurde in der Münchner Gedächtnistafel für den im Jahre 1543 verstorbenen Pfalzgrafen Otto Heinrich von Neuburg wiederholt, für die wahrscheinlich nach kleinen Abänderungen die alte Form benutzt wurde. Auf die Unterschiede beider Epitaphien und die härtere Formengebung auf dem Münchner Guß war bereits hingewiesen worden.

Einige erhaltene Werke lassen sich ferner mit Sicherheit auf Hans zurückführen. Aus dem an Herzog Heinrich von Mecklenburg von ihm gerichteten Brief vom 29. Januar 1529, also als der Vater kaum drei Wochen tot war, geht hervor, daß das

heute in der Kathedrale zu Schwerin befindliche Epitaph für Herzogin Helene von Mecklenburg damals schon ein Jahr fertig war. Der vorher verstorbene Peter d. J. kann an der Arbeit keinen Anteil haben. Aber Hans mag dem Vater geholfen haben. Der Eindruck der Tafel ist barock. Manches Ornamentmotiv erscheint als spielerische, nicht künstlerische Zutat. Die Zierhenkel zu Seiten der oberen und unteren Inschriftstafel stehen in gar keiner Verbindung mit diesen. Unschön wirkt die Zusammenstellung des dicken, aus Blättern geflochtenen Bogens und der dünnen Tragesäulen mit den weit ausladenden Kapitälen. Von jener fein durchdachten Ornamentik auf den Epitaphien, an denen wir Peters d. J. Anteil anzunehmen Grund hatten, ist keine Spur geblieben. Deshalb bestätigt sich meine Vermutung, daß das als Pendant zum Grabmal Kardinal Albrechts 1530 gegossene Madonnenrelief in Aschaffenburg, wenn auch hier jene reiche Arabeskenumrahmung nicht erreicht wurde, auf einen Entwurf seines Bruders Peter zurückgehen könnte. Das Grabmal des 1519 verstorbenen Bischofs Lorenz von Bibra in Würzburg von 1529 ist ein weiterer Guß Hans Vischers, denn unter Vermittlung des Nürnberger Rates richtet er an den Bischof von Bamberg ein Gesuch, worin Lorenz von Bibra die noch ausstehenden 22 fl. zu zahlen gebeten wird.

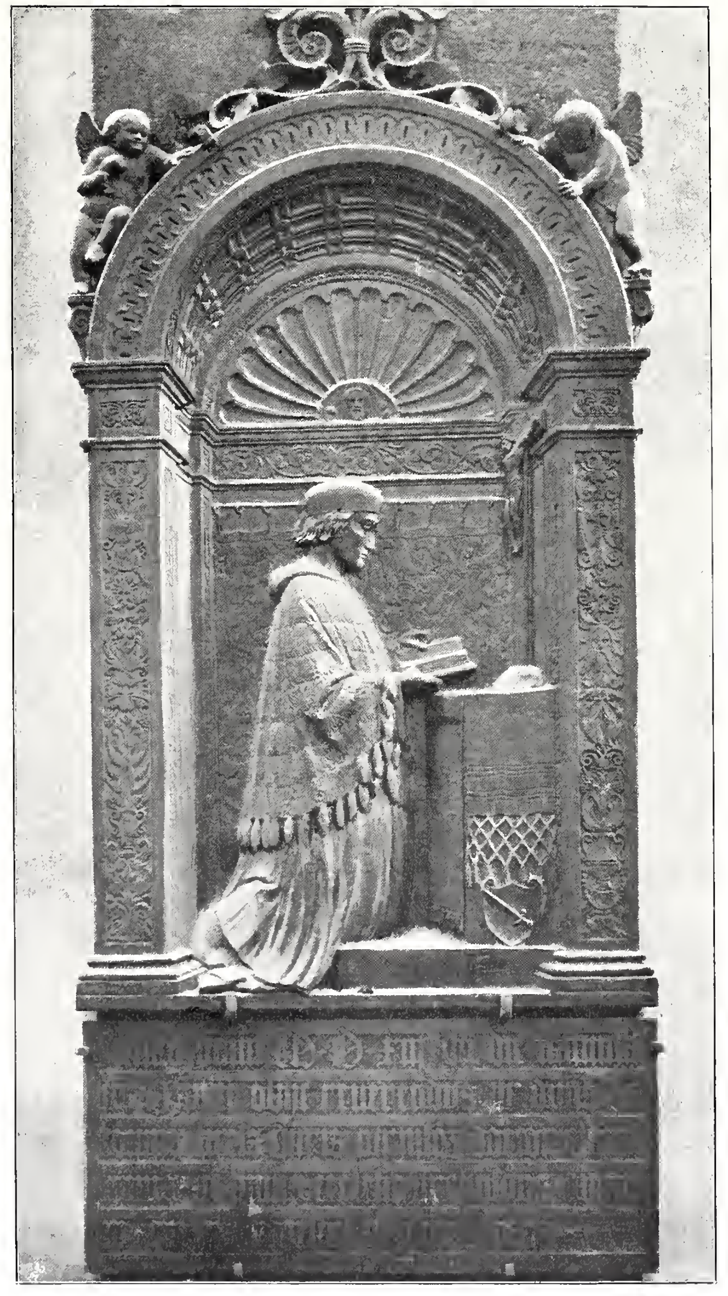


Abb. 52. Vischer: Grabmal des Anton Kreß († 1513) in der Lorenzkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 66.)

Das Doppelgrabmal Johann Ciceros und Joachims I. von Brandenburg, das heute im Berliner Dom aufgestellt ist, vollendete Hans Vischer 1530 für die Klosterkirche zu Lehnin (Abb. 53). Seit einiger Zeit war es bei seinem Vater Peter Vischer bestellt gewesen, und dieser hatte zwei Skizzen dazu entworfen. In einem Briefe an den Prinzen Joachim bestätigt er den Empfang von 200 fl. und bittet diesen, ihm eine der beiden Skizzen zurückzusenden, damit er das Werk vollenden könne. Die beiden Teile des Freigrabes entstanden dem Stil nach zu verschiedenen Zeiten. Dem unteren Teil haftet die gotische Tradition an, der obere spätere Teil zeigt Anlehnung an Renaissanceformen, allerdings in schwacher Art. Die Gestalt des Markgrafen, dessen Antlitz in harten, leblosen Zügen modelliert ist, liegt unbeweglich und die Haltung der Arme ist steif (Abb. 54). Zu gering ist die Arbeit, als daß man sie mit Peter Vischers Meisterwerken zusammenstellen könnte. Nach des Vaters Tode bezeichnete Hans das Monument mit seinem Namen. Höher ist auch unser Urteil über Hans Vischers künstlerische Begabung nicht, das wir uns aus seinen weiteren Werken bilden, etwa aus der Gedenktafel für den Bischof von Augsburg Christoph von Stadion mit der Darstellung des Kruzifixes zwischen Maria, Johannes und zwei Bischöfen von 1543 in der Ägidienkirche zu Nürnberg oder aus dem Grabmal des Bischofs Sigismund von 1544 im Dom zu Merseburg. Das letzte zeigt zwischen dem Monogramm die bekannte Vischer-Marke ✝.

Als Hauptwerk Hans Vischers gilt die Brunnenfigur des bogenschießenden Apoll, der früher in der Herren Schießgraben stand und heute im neuen Rathaushofe aufgestellt ist (Abb. 55). Zweifellos würde diese Figur, die sämtliche seiner Leistungen übertrifft, als seine beste Schöpfung angesehen werden müssen, wenn die Tafel mit der Jahreszahl 1532 an dem mit Delphinen und Putten geschmückten Sockel unbedingt auch auf Apoll bezogen werden muß. Neudörffer nennt ihn unter den wenigen von ihm angeführten Werken Peter Vischers als dessen Schöpfung. Der künstlerischen Qualität nach zu urteilen, möchte ich diese prächtige pfeilschießende Apollofigur tatsächlich als Guß des Vaters hinstellen, so daß auch in diesem Falle Hans Vischer wohl nur als Verfertiger des Sockels, dessen Putten nach den Vorbildern in der väterlichen Gießhütte gegossen sind, zu gelten hat. Mehr als an den Apoll von Belvedere erinnert dieser Vischersche Apoll an Barbaris erwähnten Kupferstich, der auch direkt als Vorlage benutzt ist (Abb. 56). Einige Motive jedoch bringen Abänderungen, die aber zugleich Verbesserungen sind. Auf Barbaris Stich spannt Apoll den Bogen und richtet, obwohl der angezogene Pfeil etwas nach oben gerichtet ist, den

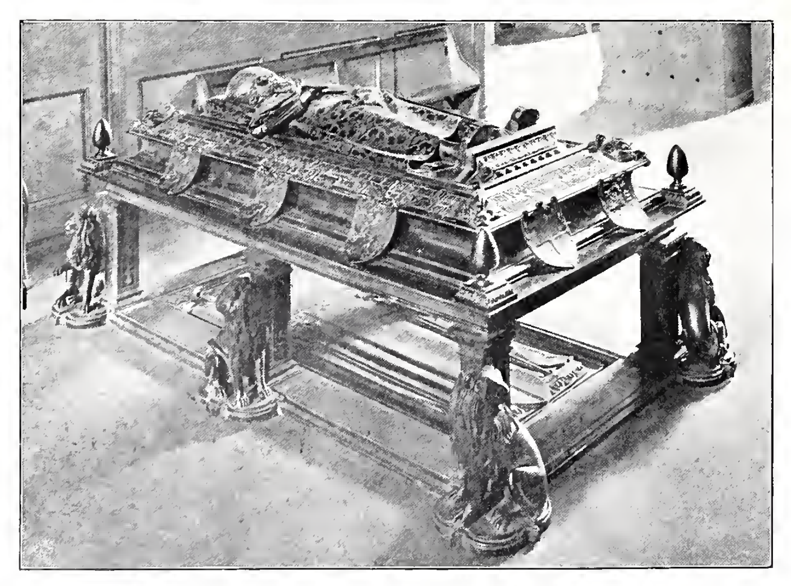


Abb. 53. Peter und Hans Vischer: Grabmal Johann Ciceros und Joachims I. von Brandenburg im Berliner Dom, 1530. (Zu Seite 68.)

Blick nach unten. Vischer läßt die Blicke des jungen Gottes, der anstatt der im Winde flatternden Haare kurze trägt, der Richtung des Pfeiles folgen. Indem er das rechte Spielbein weiter zurückgesetzt hat, hat er den rechten Arm, dessen Hand soeben den Pfeil abschnellen läßt, energischer zurückgezogen. Durch diese Veränderungen gewinnt die Statue wesentlich; ihre beiden Arme freilich sind entschieden viel zu lang. Als Gegenstück zum Apoll entstand um dieselbe Zeit die Bronzestatue eines schreitenden Jünglings, die sich im Nationalmuseum zu München befindet. In der Größe und in der Auffassung der Formen gleicht sie dem Apoll, in der Durchbildung ist sie ihm gar eher überlegen. Der Eindruck des Schreitens, worauf es in erster Linie abgesehen war, ist vortrefflich gelungen.



Abb. 54. Hans Vischer: Grabmal Johann Ciceros im Berliner Dom, 1530. (Zu Seite 68.)

Unter Hans Vischer, dem die Ehre zuteil ward, an Stelle des Vaters die Hauptmannstelle im Barfüßerviertel zu versehen, brach die Gießhütte zusammen. Nachdem er in immer neue Schulden geraten war, sah er keinen anderen Ausweg, als Nürnberg zu verlassen und im Jahre 1549 nach Eichstätt, wo die Bildhauerei einen Aufschwung bekommen hatte, zu ziehen. Im Namen des Rates suchten zwar die Geschworenen der Rotschmiede-Innung Hans Vischer zum Bleiben zu bewegen, um dem gänzlichen Zusammenbruch der altberühmten Gießhütte vorzubeugen; allein Hans hielt an seinem Plan fest und verließ Nürnberg, nachdem er vom Rat die Erlaubnis erhalten hatte, fünf Jahre zu Eichstätt und an anderen Orten zu wohnen. Da er bei seinem Fortgange gelobte, auswärts nichts zu gießen, scheint er als Bildhauer oder schlichter Handwerker sich durchgeschlagen zu haben. Ähnlich wird auch sein jüngerer Bruder Paul, der offenbar schuldenhalber nach Mainz gegangen war und schon 1531 starb, in den Handwerkerkreis herabgesunken sein.

Das künstlerische Erbe der eingegangenen Vischer-Werkstatt trat der mit den Vischern verwandte Pankraz Labenwolf an, dessen reizvolle Schöpfungen wegen ihrer urwüchsigen, einfachen Art volkstümlich geworden sind. Am meisten unter seinen Werken ziehen unsere Bewunderung an zwei Nürnberger Brunnen: der durch Anmut in den Zierformen und Schönheit im Aufbau ausgezeichnete Brunnen im großen Rathaushof und die durch seine frische Originalität weltberühmt gewordene Brunnenfigur des Gänsemännchens, eines in beiden Armen zwei wasserspeiende Gänse tragenden Bäuerleins, dessen Holzmodell im Germanischen Museum in der Abbildung wiedergegeben ist (Abb. 57). Jener populäre Ton, den Dürer, der auch ein Gänsemännchenbrünnlein entworfen hat, in seinen Kupferstichen zuerst angeschlagen hat, ist auch auf Labenwolf übergegangen. Nach dem ungefähr gleichzeitigen und ebenfalls im Germanischen Museum aufbewahrten Holzmodell eines Dudelsackpfeifers — über Holzmodellen wurde damals der Mantel für den Guß geformt — wurde in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Bronze gegossen, die heute das in der Nähe des Hans Sachs-Hauses stehende Brünnlein schmückt.

* * *

In der Lebensbeschreibung eines Künstlers verlangen wir nach einem Urteil über dessen künstlerische Kraft, und zugleich wollen wir auch darüber unterrichtet sein, welche Stellung er in der Kunstgeschichte einnimmt. Zwei Wege führen zu diesem Urteil. Der eine ist der der ästhetischen Analyse; der andere ist, mit dem Maßstab zu messen, den die Kunstgeschichte geschaffen hat, nämlich von den großen Meistern auszugehen. Das durch die erste Methode gewonnene Ergebnis ist zumeist subjektiv gefärbt, da sie allgemein gültige Anhaltspunkte nicht gibt; das der zweiten ist gewöhnlich objektiver und kennzeichnet die Stufe, auf der ein Meister steht, markanter.



Abb. 55. Hans Vischer: Apoll, Brunnenfigur im neuen Rathaushofe zu Nürnberg, 1532. (Zu Seite 68—69.)

Den Vergleich mit den großen Meistern halten allerdings nicht alle Künstler aus, denn bei der Gegenüberstellung von Groß und Klein erscheint das Kleine desto bedeutungsloser. Im allgemeinen muß man klagen, daß die meisten modernen Künstler diesen großen Maßstab nicht vertragen, weil sich der innere Kern ihrer Werke im Verhältnis zu der ernsten Vertiefung, die den ältern Werken zugrunde liegt, als gering erweist. Und dennoch hat es Meister zweiten Ranges gegeben, die Vergleiche mit den Hauptmeistern aushalten, ohne in unserer Wertschätzung zu sinken. Einige erscheinen dann sogar erst im rechten Lichte und lassen erkennen, daß auch sie für den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte bedeutungsvoll geworden sind. Unter diesen Meistern ist Peter Vischer einer.

Kaum hat es in Deutschland eine Zeit gegeben, in der auf verschiedenen Gebieten so gewaltige Umwälzungen vor sich gingen, als in der Renaissanceperiode, kaum ist es in der Geschichte auch dagewesen, daß man eine Seite von dem Gegner, den man bekämpft, um von ihm los zu kommen, als verlockendes und nachahmungswürdiges Muster aufsucht. Einerseits die reife Erkenntnis, daß nur durch „Los von Rom" die freie Entwicklung des Geistes möglich ist, anderseits das wachsende Verlangen, Italiens künstlerische Sprache sich anzueignen, und das letzte zu einer Zeit, deren Kunst nicht etwa am Aussterben war, sondern sich eben zu neuer Kraft entwickelt hatte. Ulrich von Huttens Worte: „Es erstarken die Künste, es kräftigen sich die Wissenschaften, es blühen die Geister, verbannt ist die Barbarei" wurde der Jubelruf der Renaissancemenschen, die sich wie neu geboren fühlten. Eine Lust zu leben muß es wahrlich gewesen sein!

Aus einer andern Zeit ragt Peter Vischer in dieses lebensfrohe Renaissance-Jahrhundert hinein, das Deutschland die größten Meister brachte. Noch umgibt seine

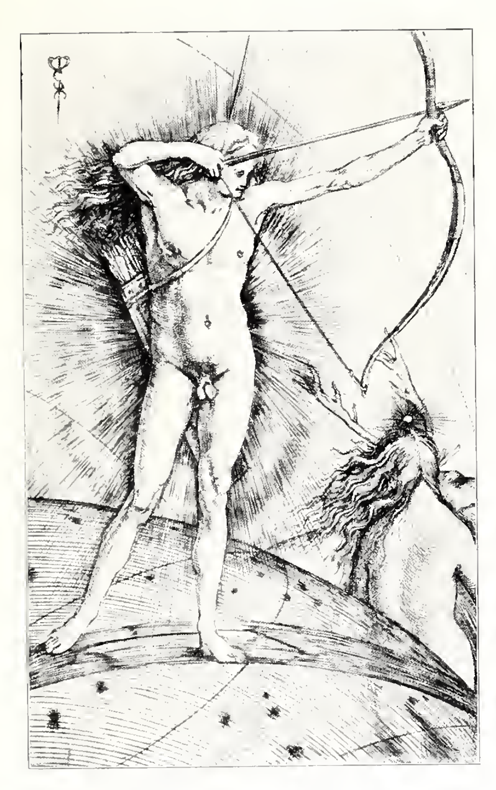


Abb. 56. Jacopo de Barbari: Apoll. Kupferstich. (Zu Seite 69.)

frühen Werke der dumpfe mittelalterliche Geist. Wie aber lassen die späteren erkennen, daß im Meister die Kraft wuchs, im Strome der Zeit mitzuschwimmen und sogar ein Führer zu werden. Von Haus aus ein geschickter Techniker, arbeitete er sich so tief in die schwungvolle Formensprache der italienischen Renaissance ein, daß er Werke von dauerndem Werte schaffen konnte. Als einer der ersten deutschen Meister — in der Plastik als erster —, die Bedeutung Italiens für Deutschlands Kunst erkannt und einer ganzen Bildhauergeneration den Weg gewiesen zu haben, ist sein großes Verdienst. Selbst neben der aufgehenden Sonne Dürers verblich sein Stern nicht. Diesem größten Sohne Nürnbergs sich beugend, sank er nicht zu der Stufe eines Kopisten herab, der nur von Dürers Vorbildern zehrte; bis zu seinem Ende bewahrte er seine künstlerische Originalität, die wie ein fester Faden die Werke des fleißigen Meisters durchzieht.

Nach jener kraftvollen Charakteristik des Veit Stoß, des originellsten und temperamentvollsten Plastikers des Mittelalters, der, einem Donatello vergleichbar, in scharfer Realistik die Züge des pulsierenden Lebens traf, dürfen wir freilich nicht in den Vischerschen Gußwerken suchen. Auch liegt des Meisters Bedeutung nicht im Ausdruck großartiger Seelenaffekte oder gemütvoller Empfindungen, die uns in den Steinwerken Adam Kraffts, des Meisters, der in der Schilderung des Herzensgefühls von allen deutschen Meistern Dürer am nächsten steht, anziehen, obgleich er wohl fähig war, lebenswahre Personen zu plastisch und dramatisch bewegten Kompositionen zusammen zu fassen. Verlangen wir aber neben realistischer Lebensdarstellung noch einen Hauch idealer Schönheit und würdevolles Gebaren, so treffen wir in Vischer den rechten Meister an. Seine Hauptkraft liegt in der Bildung



Abb. 57. Pankraz Labenwolf: Gänsemännchen. Holzmodell im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 69.)

statuarischer Werke in elegant einfacher Haltung und im Ornamentalen. Wollen wir ihn einem italienischen Künstler zur Seite stellen, so läßt sich dies am besten mit dem Plastiker der Florentiner Frührenaissance Ghiberti, dem Meister des klassischen Formenadels, tun, der auch einen ähnlichen Entwicklungsgang von der Gotik zur Renaissance durchlief.

Grenzenlos weit ist der Abstand Vischers von dem handwerksmäßigen Bronzegießer, in dessen Tracht der bescheidene Künstler am Sebaldusgrab erscheint (Abb. 22). Wohl schöpfte er aus der Fülle italienischer Ornamentformen, wohl ahmte er musizierende Engel, Putten und Fabelwesen der Antike nach; nie aber ist unter seinen Händen geistlose Kopistenarbeit entstanden. Was der deutschen Kunst bisher gefehlt hatte, jener Formenadel und jene einfache Würde, zog durch ihn zuerst in die Nürnberger Skulptur ein. Daß anderseits durch die Aufnahme der Renaissance manches mit einfloß, was das charakteristische Wesen der deutschen Kunst etwas abgeschwächt hat, soll nicht geleugnet werden. So viel aber steht fest, daß von allen andern Meistern, die die Aufnahme der Renaissance betrieben haben — man denke an die französischen Renaissance-Bildhauer —, die Vischers italienisches Wesen am gründlichsten verarbeitet haben. Was bei Goujon zu anmutiger Grazie, aber äußerer Eleganz wurde, und was bei Pilon in elegante Mache und unangenehme Geziertheit ausartete, blieb bei Vischer ruhige Schönheit und edler Schwung, einfache Würde und geadeltes Dasein.

# Namenregister.

# Verzeichnis der Abbildungen.

## Peter Vischer.

# Adam Krafft.

# Vorwort.

Bei der Abfassung meines Buches: „Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit", das im Jahre 1897 erschienen ist, war ich bestrebt gewesen, Allgemeinverständlichkeit mit wissenschaftlicher Methode zu verbinden. Da jedoch eine Fülle von Irrtümern, die sich durch die frühern über Krafft handelnden Schriften ziehen, zu berichtigen waren, mußte dem neu aufgefundenen Aktenmaterial und den daraus sich ergebenden Beweisführungen größere Bedeutung beigemessen werden, als es vielleicht dem erwünscht ist, der in knappen Zügen ein Bild von dem letzten und größten Meister der deutschen Spätgotik bekommen will. Deshalb hielt ich es für kein eitles Bemühen, die vorliegende Monographie in ganz neuer, abgerundeter Form so zu schreiben, daß ihre Lektüre dem Laien nicht die Mühe macht, um sie zu verstehen, wie sonst viele Spezialschriften aus der Kunstgeschichte. Neben der allgemeinverständlichen Form habe ich aber auch die Ergebnisse meiner neuesten Studien in diesem Hefte, das zum erstenmal eine so reichhaltige Auswahl Krafftscher Werke in Abbildungen bringt, verwertet.

Braunschweig, den 6. November 1904.

Berthold Daun.





Adam Krafft, Porträtfigur vom Sakramentshäuschen in St. Lorenz zu Nürnberg.
(Zu Seite 116—118.)

# Adam Krafft.

Wer zum erstenmal Werke altdeutscher Meister zu Gesicht bekommt, mag anfangs das Gefühl des Befremdens haben. Das Auge bleibt zunächst an der äußern Form hängen und stößt sich an deren bisweilen derbe Eckigkeit, die, so scheint es, der Art, wie wir die Natur heute sehen, nicht mehr entsprechen will. Weiter aber auch auf den Inhalt zu dringen, verleidet manchem die scharf ausgesprochene Geradheit des deutschen Stils, der, einer harten Schale gleich, den Kern umschließt.

Man tut jedoch den deutschen Meistern großes Unrecht, wenn man sie wegen ihrer formalen Herbheit einfach beiseite setzt. Bemüht man sich erst einmal ein wenig, mit dem Auge des Mittelalters zu sehen, dann läßt sich wirklich die derbe Schale durchbrechen, so daß die zuerst gar nicht geahnte Herzhaftigkeit des schmackhaften Kernes in helle Verwunderung setzt. Der Versuch, in das Leben im vergangenen Mittelalter einzudringen, erleichtert aber zugleich das Verständnis für die mittelalterliche Kunst, und diese vervollkommnet wiederum die Genauigkeit des Zeitbildes aufs treueste. Die ganze Glorie des Mittelalters steigt auf, wenn wir durch altertümliche Städte wandern, und wie uns feinsinnige Dichter und Künstler die deutsche Vergangenheit interpretiert hatten, bevölkert unsere Phantasie die alten Straßen und Kirchen mit bunten Gestalten.

Von deutschen Städten hat Nürnberg mit der alten Burg, mit seinen alten Kirchen des hl. Lorenz und hl. Sebald und mit den wuchtigen Türmen an der Stadtmauer wohl am treuesten das mittelalterliche Gepräge bewahrt. Dort empfängt der Fremde den großartigsten Eindruck von Dürers Zeit, wenn auch das moderne Leben zu der alten Umgebung nicht mehr recht passen will. Aber weil so viele alte Bauten erhalten geblieben sind, wird uns gerade dort die Vergangenheit so nahe gerückt. Dereinst noch werden die vielen Kunstschätze in den Kirchen Nürnbergs, solange ihr Andenken geehrt wird, von dem Fühlen und Denken der damaligen Tage Zeugnis geben.

Zu keiner Zeit war die Kunst enger mit dem Volke verbunden als in der Gotik, und zu keiner Zeit war sie so sehr aus dem innersten Herzen des Volkes entsprossen. Die gesamte Kunsttätigkeit der Gotik bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts war eine unmittelbare Äußerung der damaligen Ideen, der religiösen Begeisterung, des Gefühls des ganzen Volkes. Selbst die Renaissancekunst war nicht so innig mit dem Herzen des italienischen Volkes verwachsen, denn sie war aus der Begeisterung für die Antike entstanden. Das Ideal der Gotik war christliche Religiosität. Wenn wir in die Peterskirche treten, überkommt uns nicht jenes religiöse Gefühl, das uns im Kölner Dome erfüllt. Mag das Innere von San Pietro einen noch so überwältigenden Eindruck ausüben; eine ähnliche Andachtsstimmung, wie sie die gotischen Hallenkirchen mit ihren hohen Pfeilern und Kreuzgewölben erwecken, ist durch die bunten Marmorwände und den blendenden Barockschmuck nicht erzielt, und im Grunde sind es in der Peterskirche vor allem die gewaltigen Raumverhältnisse in ihrer harmonischen Zusammenfügung, die die hohe künstlerische Wirkung hervorrufen. Ihr Innenschmuck entspricht

mehr der Palast- als der Kirchendekoration. Der gotische Kirchenbau dagegen erweckt tiefe religiöse Stimmung, weil er aus religiösem Gefühl heraus entstand, und ähnlich wird uns beim Betrachten der alten Kunstdenkmale die Idee, aus der sie entstanden sind, nähergerückt und verständlich gemacht.

Aus religiösem Triebe gingen die großen Kunstwerke im deutschen Mittelalter hervor. Gott zu verherrlichen, indem man die Kirchen mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria und Christi zierte, war das Ziel der ganzen Christenheit, war die Aufgabe der vermögenden Klassen. Von gleicher Frömmigkeit war auch der Künstler beseelt, und sein frommer, naiver Sinn und sein einfaches Herz schufen Kunstwerke, aus denen in reiner Herzenssprache echte Gläubigkeit spricht. Das Sakramentshäuschen von Adam Krafft in der Lorenzkirche, der Engelsgruß von Veit Stoß daselbst, das Sebaldusgrab von Peter Vischer in der Sebalduskirche zu Nürnberg, sprechen sie von etwas anderem als von Gott, von seinem gekreuzigten Sohne und von den heiligen Männern, die durch Gott Wunder wirkten!

Eine aus so tiefem Herzen und so lebhaften Bedürfnissen herausgefühlte Kunsttätigkeit mußte als notwendige Grundlage blühenden Wohlstand im Bürgertum haben. Diese Vorbedingung war in Nürnberg glänzend erfüllt. In Nürnberg, wo der Handel in vollster Blüte stand, floß das Geld aus einer Quelle, die nie zu versiegen schien; dort war der Boden, wo alle Zweige der Kunst ihre besondere Pflege finden konnten. Der Sinn für das Schöne, Gefällige und Künstlerische beherrschte alle Stände. Liebevolle Sorge für die Ausschmückung der Stadt, die etwas von der Rührigkeit von Florenz gehabt haben muß, war immer im Busen des Nürnbergers lebendig. Gleichsam mit Weib und Kind war er mit der Stadt verbunden, und ihr Wohlergehen hing ihm am Herzen wie Glück und Friede am eignen Heim.

Nachdem das vielseitige und erfindsame Nürnberg schon im frühen Mittelalter den deutschen Geschmack bestimmt und selbst das bedeutende Augsburg sich mit Auf-

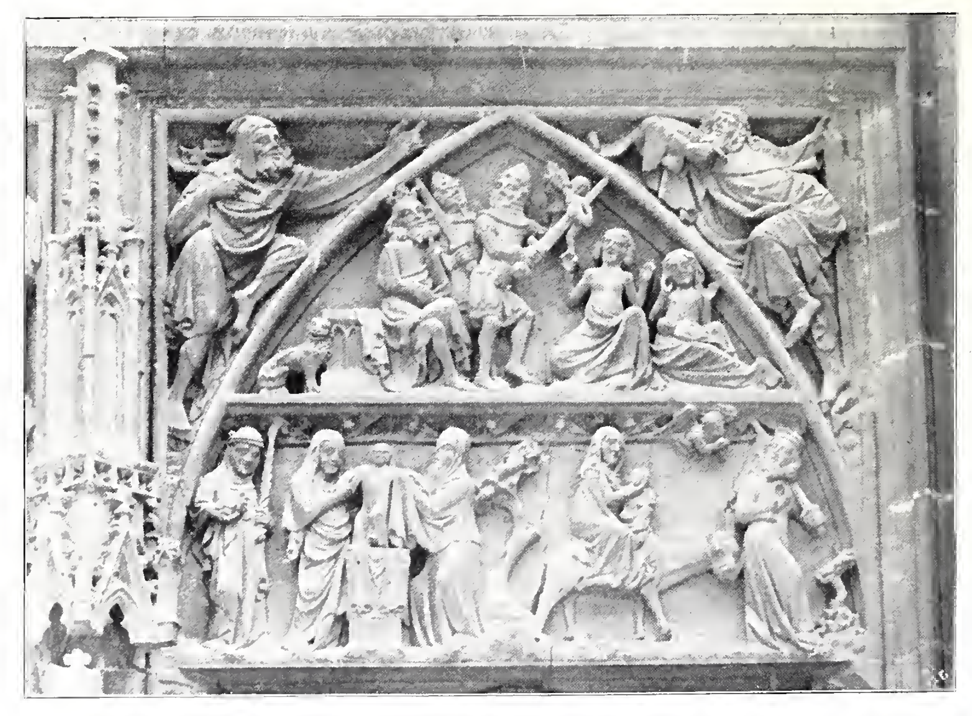


Abb. 1. Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Kindermord vom Hauptportal der Lorenzkirche zu Nürnberg. Anfang des XIV. Jahrhunderts. (Zu Seite 82.)

trägen an Nürnberger Künstler gewendet hatte, zeichnete sich die rührige Stadt an der Pegnitz durch besonders feinen Kunstsinn aus. Nürnberg war die Königin der deutschen Städte geworden und, wie es Luther treffend nannte, „das Auge und Ohr Deutschlands". Unter Kaiser Maximilian war es die erste deutsche Reichsstadt, wo sich Kaiser und Fürsten besonders gern aufhielten, denn dort gab es Lustbarkeiten in Fülle. Dort hatte der Reichtum der Patrizier frühzeitig ein reiches Kunstleben hervorgerufen. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gab es in Nürnberg vornehme Familien, wo geistreiche und gelehrte Männer, namentlich die Vertreter des Studiums des klassischen Altertums, Zusammenkünfte hatten, und schnell war die freie Stadt mit ihrem bunten Treiben die Führerin der humanistischen Bestrebungen geworden. Die Erkenntnis des Wertes des Individuums steigerte die Lebensfreude und das frische Vorwärtsstreben des einzelnen. Hatte der finstere Geist des Mittelalters bisher die Natur feindlich gemieden, so war mit den humanistischen Ideen eine volkstümliche Richtung und die Freude an der unverfälschten Natur wieder wachgerufen, was für die künstlerischen Anschauungen nur heilbringend sein konnte. Nun begann von der Mitte des Jahrhunderts ab ein eifriges Naturstudium, und am Künstlerhimmel erschien ein glänzendes Dreigestirn in dem Bildhauer Adam Krafft, dem Bildschnitzer Veit Stoß und dem Erzgießer Peter Vischer, deren Licht nur durch die aufgehende Sonne Dürers überstrahlt wurde. Adam Krafft war zunächst als Führer des entwickelten Naturalismus wie ein hellglänzender Stern erschienen, der nur in dem alles überstrahlenden Lichte der Renaissancekunst verblassen konnte.



Abb. 2. Petrusstatue vom Schmuck des Sakramentsschrankes in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 82.)

* * *

Die Blüte deutscher Bildnerei sproß aus kleinen handwerksmäßigen Anfängen hervor. Allmählich erst erhoben sich die Leistungen der Bildhauer über den Wert der mittelalterlichen Portalskulpturen, die wie die Quadern und Ornamentsteine von den Steinmetzen gleich selbst rasch und handwerksmäßig ausgeführt wurden und nur schmücken sollten. Überhaupt hatte die unbedingte Herrschaft des gotischen Baustils der Plastik ein rein statuarisches Gepräge verliehen, und nur aus den engen Räumen an Pfeilern und in Nischen lassen sich die gewundenen, oft unfreien Stellungen der

Figuren erklären. Wie allerwärts in Deutschland wurde auch die Skulptur in Nürnberg zur Belebung der Baukunst verwendet. Läßt der Bildhauerschmuck auch schon im vierzehnten Jahrhundert dort eine reichere Entfaltung als an andern Orten Frankens erkennen, so blieb zunächst noch der künstlerische Wert dieser Skulpturen gering. Aus ihnen spricht ein kleinbürgerlicher Zug, der, wirklich großer Leistungen nicht fähig, sich aber doch frei von Ausartungen hielt.

Handwerksmäßige Trockenheit und fehlerhafte Proportionsbildung sind noch den Skulpturen am Portal der Lorenzkirche vorzuwerfen, das die früheste bedeutendste Leistung in Nürnberg ist und dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts angehört (Abb. 1). Die Szenen aus der Jugend Christi, der Passion und des jüngsten Gerichts über dem Portal haben die naiv gemütliche Auffassung christlicher Darstellungen aus früheren Zeiten beibehalten, lassen aber doch schon in den dramatischen Bewegungen ein Streben nach Naturfrische erkennen. Fast scheint in den Gewandmotiven jenes antike Schönheitsgefühl nachzuklingen, das sich so rein in der schönen Wechselburger Tongruppe des gekreuzigten Christus ein Jahrhundert früher aussprach. Schwächlicher in der Empfindung erscheinen die Skulpturen von St. Sebald oder der Schmuck des Sakramentsschrankes im Innern dieser Kirche (Abb. 2). Im Vergleich zu den Darstellungen des Kindermordes und der Flucht nach Ägypten über dem Lorenz-Portal (Abb. 1) erscheinen auch die der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörenden Skulpturen an der Frauenkirche nur wie dekorative Steinmetzenarbeiten, die natürliche Bewegung und freiere Empfindung vermissen lassen. Erst in den Resten des Schönen Brunnens, der in den Jahren 1385—96 unter Leitung eines Meisters Heinrich ausgeführt wurde, heute aber ganz modern ist, tritt die ergreifende Realistik auf, die im folgenden Jahrhundert die Kunst Nürnbergs ganz beherrscht. Die drei trefflichen Köpfe, die ins Berliner Museum gelangten (Abb. 3), zeigen keine leere Schönheit, kein karikiertes Lächeln oder Grinsen mehr, sondern wir bewundern in ihnen schon eine sorgfältigere und naturwahrere Durchbildung der Details, die bei weitem feiner durchgeführt sind als bei den Apostelgestalten im Chor der Sebalduskirche (Abb. 4).

Im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts machte sich die Plastik von den einschränkenden Banden der Architektur frei, und damit erst wurde eine realistische Durchbildung der Gestalten möglich, die wahrscheinlich infolge eines lebhaften Zuges der volkstümlichen Lebensauffassung einen lebendigen Ausdruck und eine freiere Bewegung annahmen. Als ein Hauptwerk ist in der Wolfgangskapelle der Ägidienkirche die 1446 datierte Grablegung Hans Deckers erhalten, die schön und mächtig komponiert ist, wie ein Bild Mantegnas (Abb. 5). Eine wirklich feierliche Ruhe liegt über der Kompo-



Abb. 3. Köpfe vom Schönen Brunnen zu Nürnberg im Museum zu Berlin. (Zu Seite 82.)



Abb. 4. Apostelgestalten im Innern des Chors der Sebalduskirche zu Nürnberg um 1400. (Zu Seite 82.)

sition, die im Beschauer ein Gefühl erweckt, das ihn überkommt, wenn er in eine mächtige gotische Kirche tritt, wo er leise geht und nicht fest aufzutreten wagt, um die heilige Stille nicht zu stören. Das Neue in diesem Werke ist die absichtliche Äußerung seelischer Affekte. Zwar erscheinen die einzelnen Figuren noch nicht in freier Bewegung und sind noch starr im Ausdruck; aber je weniger aus der einzelnen Gestalt, desto mehr spricht aus der Gesamtkomposition eine tiefe und ernste Empfindung. Wie die Gewänder noch einfach und streng nach gotischer Tradition angeordnet sind, so daß unter den regelmäßig gezogenen Falten die Körperformen verborgen bleiben; so



Abb. 5. Hans Decker: Grablegung in der Wolfgangskapelle der Ägidienkirche zu Nürnberg, 1446.
(Zu Seite 82—84.)

zeigt sich Hans Decker auch in der Darstellung des nackten Körpers gerade noch nicht als Meister. Der Christuskörper erscheint wie versteinert starr und hart gebrochen und zeugt von keiner Kenntnis des inneren Knochenbaues. Infolge des nachdrücklichen Darlegens einer falschen anatomischen Anschauung treten die parallelen Rippen zu stark hervor. Auch das Gesetz der Schwere ist von Decker noch nicht berücksichtigt worden, denn die dicken Kopfhaare des Johannes, der die Hand seines Herrn küßt, müßten herabfallen und ebenso die Locken am Haupte Christi. Ferner verfügt Meister Decker über keine Variation der Gesichtsformen. Sie halten sich alle in gewissen Grenzen, so daß die weiblichen Typen sich ähnlich sind. Schematisch sind auch die weit geöffneten Augen gebildet, aus denen der Augapfel hervorquillt.

* * *

Deckers eigentlicher Nachfolger war Adam Krafft. Seine Steinwerke sind aus einem aus sich selbst entwickelnden individuellen Geiste hervorgegangen, der auf dem Boden der spätgotischen, mit gemäßigtem Naturalismus vereinigten Kunstrichtung stehen blieb. Er gab der Nürnberger Skulptur einen neuen Aufschwung und stellt sich als edelste Blüte dieser neuen Richtung dar.

Als fertiger Meister von ungewöhnlich scharfer Beobachtungsgabe, die ihn über alle zeitgenössischen Bildhauer weit erhebt, tritt er in seinem ältesten uns bekannten Werke, in den sieben Stationen, hervor (Abb. 6—12). So bekannt waren sie dem Nürnberger wie die dicken, runden Befestigungstürme an der Stadtmauer der alten Reichsstadt. Wie diese trotz moderner Bauten den festen mittelalterlichen Charakter



Abb. 6. Adam Krafft: Erste Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof.
Heute im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 87.)

der Stadt bewahrt haben, so bekunden die alten verwitterten Sandsteinreliefs der Stationen als feste Marksteine in der Nürnberger Plastik eine neue naturalistische Auffassung, die alles frühere als übertrieben und unwahr kennzeichnet, und geben vor allen Dingen ein dauerndes Zeugnis von der ungeheuchelten Gläubigkeit der wohlhabenden Bürger. Der religiöse Inhalt, das schaurige Drama Christi, war dem Auftraggeber wie dem Künstler aus der Seele gesprochen, und in gleicher Weise wirkte die zyklische Darstellung der sieben Fälle Christi auch auf das Volk erbauend wie die ergreifendste Predigt. Bei unsern modernen Denkmälern fehlt meist dieser intime Zusammenhang mit der Volksseele. Auch in zyklischer Reihenfolge gedacht sind die historischen Gestalten in der Siegesallee in Berlin. Geschichte aus der Vergangenheit bis zur Gegenwart ist verbildlicht. Dennoch werden sie, wenn sie auch das Haus der Hohenzollern verherrlichen werden, später kein kulturhistorisches Interesse bekommen, weil die Idee nur von einem einzelnen ausging und weil sie von dem Fühlen und Denken unserer Tage nichts reden. Reden aber werden sie von dem Geschmacke des Bestellers und von dem künstlerischen Niveau ihrer Meister!

Der Stifter der sieben Kreuzwegstationen war der angesehene Bürger Martin Ketzel. Im Gefolge des Herzogs von Bayern soll er eine damals recht beschwerliche Jerusalemfahrt unternommen haben, um die Entfernung der denkwürdigsten Stätten, wo Christus beim Kreuztragen vom Hause des Pilatus bis Golgatha niedergesunken war, nach Schritten auszumessen. Nur sagenhaft, jedoch nicht unglaubwürdig ist die weitere alte Sage, daß dieser fromme Mann noch einmal in das heilige Land

gepilgert sei, weil er die Maße verlegt hatte, und diese zweite Pilgerfahrt muß, wenn es wahr ist, daß er diesmal im Gefolge des Herzogs von Sachsen reiste, im Jahre 1476 erfolgt sein. Nach seiner Rückkehr ließ Ketzel wahrscheinlich von einem, nahe dem jetzigen Thiergärtnertor gelegenen Garten, der Besitztum seiner Familie war, die jetzige Burgschmiet- und Johannisstraße entlang bis zum Johanniskirchlein, das damals schon von einem kleinen privaten Begräbnisplatze umgeben war, die Strecken abmessen und dort von Adam Krafft Sandsteinpfeiler mit Reliefs der sieben Fälle Christi aufrichten. Zwar ist das Jahr ihrer Aufstellung urkundlich nicht nachweisbar, aber sehr plausibel ist es dennoch, daß Ketzel nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise mit seiner be-



Abb. 7. Adam Krafft: Zweite Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof.
Heute im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 88.)

absichtigten Stiftung nicht länger gezögert haben wird, um die mühsam erworbenen Maße gar noch einmal zu verlieren. Ende der achtziger Jahre werden die Stationen vermutlich aufgestellt worden sein, wie auch eine alte, leider nicht mehr auffindbare Notiz verbürgt haben soll. Alle sieben standen sie früher, ehe die Straße mit Häusern bebaut war, ganz frei auf Pfeilern, wie heute noch die in der Nähe des Kirchhofs aufgestellte fünfte und sechste Station. Später wurden sie in gleicher Höhe in die Vorderwand der Häuser eingemauert. Jahrhundertelang den verderblichen Einflüssen der Witterung ausgesetzt, oftmals restauriert und beim Anstreichen der Häuser rück-sichtslos mit überschmiert, verblieben sie dort bis zum Jahre 1889, während sie heute im Germanischen Museum aufbewahrt werden und nacheinander durch Kopien ersetzt worden sind, die wohl schätzbare Arbeiten sind, die frische und lebendige Charakteristik Krafftscher Gestalten jedoch vermissen lassen. Was an den schlecht erhaltenen Origi-

nalen noch zu retten war, ist nun endlich geschehen; leider aber können wir auf ihre Vortrefflichkeit und meisterhaft technische Vollendung in ihrem unversehrten Zustande nur schließen.

Das fünf Fuß hohe und sechs Fuß breite Relief der ersten Station (Abb. 6) zeigt sechzehn Figuren, die sich in zwei Gruppen teilen lassen. Ihr Mittelpunkt bei der einen ist der zum Tode geführte Christus, bei der andern die vor Schmerz hinsinkende Mutter Maria. Wie die frühere unter dem Relief befindliche Schrift:

„hir begegnet Christus seiner wirdigen lieben Mutter die vor großen herzenleit anmechtig ward II c schrit von Pilatus haws"



Abb. 8. Adam Krafft: Dritte Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof. Heute im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 88.)

angibt, hat der kummervoll niedergebeugte Christus die Bürde des Kreuzes noch nicht lange getragen. Aber schon verlassen ihn die Kräfte, und seine Kniee beginnen zu wanken, als er mit dem Fuße an einen daliegenden Stein stieß. Unter den Schlägen der rohen Landsknechte wird er noch einige Schritte weiter getrieben. Da erblickte ihn seine gramgebeugte Mutter. Den herzzerreißenden Anblick vermag sie nicht zu ertragen. Ohnmächtig sinkt sie in die Arme der Umstehenden. Einer der rührendsten Anblicke! Mit warmer Empfindung und großer Würde hat ihn Krafft dargestellt. Man beachte die Bewegungen der Figuren, die Haltung der in sich sinkenden Maria, das Hilfsbereite der beiden, die sie halten: dann den strauchelnden Heiland, der schon durch seine körperliche Größe von seiner rohen Umgebung ausgezeichnet ist, und die schlagende Bewegung des Mannes hinter ihm. Und doch sind die Gestalten arg beschädigt, manche Köpfe bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, und der Christuskopf ist nur noch eine rohe Steinmasse.



Abb. 9. Adam Krafft: Vierte Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof. Heute im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 89 u. 90.)

Auf der zweiten Station (Abb. 7) ist die Szene verbildlicht, wie Simon von Kyrene auf Veranlassung zweier Kriegsknechte dem zusammensinkenden Heiland, dessen eines Knie eben die Erde berühren will, das Kreuz tragen hilft. Nun aber wird Christus von einem seiner Peiniger am Stricke vorwärts gezogen, einer hinter ihm hat ihn am Haar gepackt und ein dritter, den Herrn durch Rufe antreibend, will ihm einen Schlag versetzen. Andere schreiten gefühllos mit Leiter und Stangen nebenher. Im ganzen sind vierzehn Personen zur Darstellung verwendet. Vier heben sich wie Rundfiguren vom Grunde ab und machen die Länge des Reliefs aus: der den Heiland ziehende Krieger, Christus mit dem Kreuze, der diesem folgende Landsknecht und Simon von Kyrene, den zwei Krieger bitten, das Kreuz zu tragen. Diese beiden — man beachte das feine Motiv des sanften Bittens, wie der eine ihn beim Arm nimmt, der andere die Hand auf dessen Schulter legt — und der zum Schlage ausholende sind zwar flacher, aber dennoch plastisch herausgearbeitet. Die übrigen Figuren erscheinen im flachen Relief. Als Unterschrift las man früher:

„Hir ward Simo' gez'ungen Christo sein kreutz helfen tragen II c LXXXXV Scrit' von Pilatus haws."

Die schönste und künstlerisch vollendetste neben der siebenten ist die aus sechzehn Figuren bestehende dritte Station (Abb. 8). Obwohl sie sehr zerstört ist, ist sie voll von innerer Lebensbewegung und dramatischem Ausdruck. Darunter steht geschrieben:

„Hir sprach Christus Jr Dochter von Iherusale' nit weynt uber mich sunder uber euch un' ewre kinder III c LXXX schritt vo' pilat' haws."

Die Frauen von Jerusalem sind dem Heiland, der eben auf die Knie gesunken ist, klagend und die Hände ringend nachgeeilt. Mit schmerzerfülltem und doch unendlich

sanftem, Trost zusprechendem und liebevoll teilnehmendem Blicke hat er sich zu den Frauen umgewendet und ermahnt sie, sie möchten nicht über sein Schicksal weinen. Aber auch hier gönnen ihm die rohen Gesellen keine Zeit zur Rast, ziehen ihn an den Locken und am Ärmel unter lautem Geschrei vorwärts und treiben ihn durch Stockhiebe weiter. Diese in der Komposition vorzüglich gelungene Darstellung zeigt deutlich genug das künstlerische Talent Adam Kraffts, geistige Vorgänge zur Darstellung zu bringen, und spricht es aus, wie weit er sich über dem handwerksmäßigen Steinmetzen erhob. Ja, eine Wärme der Empfindung in rührender Wahrheit spricht aus der Christusgestalt und der klagenden Frau, die flehend die Hände erhoben hat, wie sie inniger kaum gedacht werden kann. Die Poesie der christlichen Legende war vor Krafft noch nicht rührender vorgetragen worden. Dürer, mit dem sich Krafft in der Darstellung geistiger Vorgänge als echt deutscher Künstler verwandt zeigt, hätte den zu den Weibern gekehrten Heiland in seinem Schmerze, in seinem Dulden und in seiner Selbstvertröstung, möchte man meinen, nicht besser geben können. Auf Dürers Blatte der Kreuztragung aus der kleinen Holzschnittpassion kam in das Antlitz Christi außer dem Ausdruck göttlichen Duldens der Zug grausamer Vernichtung, als wolle er sich in seiner höchsten Angst nach jemand umsehen, der ihm helfen könnte.

Das vierte Relief mit der Unterschrift:

„Hier hat Cristus sein heiligs Angesicht der heiligen Fraw Veronica auf iren Slayr gedruckt vor irem Haws V c Scrytt von Pilatus Haws“

ist wegen der wiederholten Restauration eine der Stationen, die am wenigsten die Manier Kraffts bewahrt haben (Abb. 9). Mit Hilfe von zehn Figuren ist jene Legende



Abb. 10. Adam Krafft: Fünfte Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof. Heute im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 90.)

dargestellt, nach welcher sich das Antlitz Christi beim Abtrocknen des Schweißes im Tuche der Veronika abdrückte. Dieses Wunder ist eben auf dem Tuche geschehen. Da tritt der Anführer der Rotte zu Veronika hinzu und mahnt sie, den Zug nicht länger aufzuhalten, während einer der Knechte Christus an den Haaren zerrt und mit einem Knüttel zum Schlage ausholen will. Hinter diesem steht eine Figur mit Nägeln in der Hand, mit denen der Heiland ans Kreuz geschlagen werden soll, und in ihr wird man einen Pharisäer erkennen können.

Die erste freistehende, da wo die heutige Burgschmietstraße in die Johannisstraße einmündet, ist die etwas kleinere und aus feinerem Sandstein bestehende fünfte Station (Abb. 10). Sie zeigt noch einmal das rohe Treiben und empörende Mißhandeln der rohen Bande. Eben will Christus unter der erdrückenden Last zu Boden sinken, wird aber von den Peinigern, die ihn stoßen, zerren und kräftiger auf ihn einschlagen, weiter fortgetrieben. Dieses Relief aber erscheint nicht mehr in der ursprünglichen Form. Die äußerste Figur der rechten Seite wird bei einer Verkleinerung des Reliefs für eine andere Gestalt eingezwängt worden sein. In sehr verwetterter Schrift ist noch zu erkennen:

„Hier tregt Christus das Creutz und wird von den Juden ser hart geslagen VII c LXXX Scrytt von Pilatus Haws.“

Die sechste Station war die erste, von der eine Kopie im Jahre 1889 angefertigt wurde, weil sie nach vielfacher Restauration gänzlich verfallen wäre (Abb. 11). Bei einer gründlichen Renovierung durch den Bildhauer Burgschmiet im Jahre 1829 mußte schon die alte Säule erneuert werden, welche die Inschrift trug:

„hier felt Christus vor großer anmacht auf die Erden bei M c Srytt von Pilatus haus.“

Die Kopie wurde dann etwas zur Seite gerückt, da der frühere Standort bei der Verbreiterung der Straße dem Verkehr hinderlich gewesen war. Christus, den die



Abb. 11. Adam Krafft: Sechste Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof.
Heute im Germanischen Museum zu Nürnberg (Zu Seite 90.)



Abb. 12. Adam Krafft: Siebente Station auf dem Wege zum Johanniskirchhof.
Heute im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 91.)

Kräfte gänzlich verlassen haben, ist mit dem Kreuze nach vornüber lang hingeschlagen und wird von einem rohen Schergen in unerhört grausamer Weise am Haupthaar emporgezogen, während ihn ein andrer am Rockärmel gepackt hat.

Das letzte Relief, das seit der Erweiterung des Kirchhofes in die Mauerwand links vom Eingang eingesetzt wurde, ist neben der dritten Station die schönste und am besten komponierte (Abb. 12). Die früher darunter befindliche Schrift:

„Hier leyt Christus vor seiner gebenedeyten wirdigen muter, die in mit großen Hertzenleyt und bitterlichen smertz claget und beweynet“

ist nicht mehr vorhanden. In ergreifender Weise ist die Klage um den toten Christus geschildert. Durch edle Größe und erhabene Würde ist der Schmerz der Trauernden gedämpft. Nur in Maria kommt in leidenschaftlicher Weise der Schmerz der Mutter zum Ausdruck. Stürmisch nimmt sie von den kalten Lippen ihres Sohnes Abschied, dessen Oberkörper von Johannes gestützt wird, als möchte ihr Mund am liebsten daran hängen bleiben. Im Gegensatze dazu erhebt Maria Jakobi die linke Hand des Herrn und betrachtet traurig die Wunde. Maria Magdalena, über die Füße des Toten vorgebeugt, weint bitterlich und trocknet ihre Tränen am Leichentuche, worauf Christus ruht. Hinter dieser tief empfundenen Gruppe stehen links im Hintergrunde klagende Frauen und pressen die übereinandergeschlagenen Hände auf die Brust. Mit einer andern Frau ist ein Jünger, der die Dornenkrone in den Händen hält, im leisen Gespräch. Daneben steht einer, der eine Zange und die drei Nägel vom Kreuze hält. Ein anderer reicht einer Frau die Salbenbüchse. Keine großen Charaktere sind diese Gestalten, selten erhebt sich Kraffts realistische Kunstsprache über nüchterne Prosa, niemals bricht auch die Absicht durch, durch hohe Phantasie oder großen Gedankeninhalt zu bestechen; diese einfachen Bürgersleute im Alltagsgewande sind vielmehr in trockener

Wirklichkeit wiedergegeben. Aber wie verstand es Krafft, aus dem Realistischen ein Schönes zu machen und durch den Ernst der Stimmung und die Reinheit der Empfindung eine kraftvolle poetische Stimmung zu erwecken!

Die Stationen nacheinander betrachtet, geben ein fortlaufendes Bild jener schmählichen Kreuzführung wie mächtig aufeinanderfolgende Momente eines Dramas. Das ist ein Zeichen der reichen Phantasie Kraffts, daß er den gleichen Vorgang mit denselben Mitteln, aber mit völlig neuen Motiven jedesmal verschieden darstellen konnte. Auf der ersten stolpert Christus über einen Stein, auf der zweiten sinkt er eben unter der Last hin, auf der dritten ist er bereits hingesunken. Auf der vierten hat ihm Veronika den Angstschweiß von der Stirn getrocknet, auf der fünften wird er, völlig ermattet, in rohester Weise geschlagen und vorwärts gestoßen, bis er auf der sechsten mit der Kreuzeslast hingefallen ist und eben am Haupthaar hochgerichtet werden soll. Das siebente Relief, wo Christus von seiner Schmerzensqual erlöst ist, bietet endlich dem Beschauer eine Art ersehnter Beruhigung.

In der Ecke des Kirchhofes nahe beim Eingange wurde von Meister Krafft außerdem eine Kreuzigungsgruppe aufgestellt (Abb. 13), die, wahrscheinlich später entstanden als die Stationen, in keinem direkten Zusammenhange mit dem Stifter Martin Ketzel steht. Nur unvollständig ist sie erhalten. Früher standen unter dem Kreuze Juden und ein römischer Hauptmann und einige Schritte davon Johannes und verschleierte Frauen, die die ohnmächtige Maria im Arme hielten. Von diesen Figuren sind nur noch vier in fürchterlich verwittertem Zustande vorhanden; zwei stehen zwischen den drei Kreuzen und die beiden andern auf Konsolen an der innern Kirchhofsmauer. Auch die drei Gekreuzigten haben unter der Witterung sehr gelitten und sind augenscheinlich schlecht überarbeitet worden. Trotzdem aber ist Kraffts ganze Kunstfertigkeit noch deutlich genug. Am meisten von allen Figuren zeigt Christus, der langgestreckt am Kreuze hängt, in den schönen Formen reiche Modellierung. Ein dickes Lockenpaar umrahmt das edle Antlitz mit dem weit geöffnet gebliebenen Munde. Durch äußere Formenschönheit ist es gewiß nicht ausgezeichnet; aber wie überzeugend und mächtig wirken diese schmerzhaften Züge! Für Krafft ging die treue Beobachtung der Wirklichkeit über alles. Fast als hätte er sich Christus nicht anders als den rechtschaffensten Nürnberger Bürger denken können, der unschuldig unsägliche Qualen leiden mußte. Den hat er ans Kreuz geschlagen und in ihm den Schmerz eines Menschen zur Darstellung gebracht. Zu Seiten Christi sind die beiden Schächer an die Kreuze gebunden; der eine ist reuig in sich gekehrt, der andere kehrt sich trotzig ab. Auf das sorgfältigste sollen früher die Adern unter der Haut angedeutet und die Stricke wie aus Hanf geflochten gewesen sein. Nicht auf der Höhe dieser Arbeiten steht jenes kleinere Kreuztragungsrelief, das zu Beginn unsers Jahrhunderts an einen Pfeiler in St. Sebald befestigt wurde und vermutlich nach einem Harsdörferschen Berichte vom Jahre 1506 ist (Abb. 14). Nach dem zweiten Hauptwerke, dem Schreyerschen Grabmal von 1492 (Abb. 16), wird es aber jedenfalls erst gefertigt worden sein, weil Reminiszenzen von dort, die malerische Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes mit den Bergen und den Kreuzen, die gefesselten Schächer, auftauchen.

Adam Krafft zeigt sich in den Passionsszenen (Abb. 6—12) auf der Höhe seiner Leistungen. Er erweist sich in ihnen als würdiger Vorgänger Dürers, mit dessen Geiste er aufs innigste verwandt ist. Alles, was bisher aus dem Leben des gepeinigten Christus geschildert war, ist hier von Krafft überboten worden, und außer den Passionen Dürers sind in der deutschen Kunst diese Szenen überhaupt nicht edler und gemütvoller aufgefaßt worden. Ergreifend entfaltet sich echte Innigkeit und Herzenstiefe ohne falsches Pathos. Eine seelenvolle Schönheit weht uns aus diesen herrlichen Schöpfungen wie rührende, zugleich beruhigende Klänge entgegen, denn nie ist die Darstellung herb. Die heftigsten Affekte sind stets von edler Mäßigung beherrscht, und nie hat sich Übertreibung des Natürlichen mit eingeschlichen. Deshalb ist es kaum glaublich, daß noch in den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts ein Direktor der Kunstschule zu Nürnberg von Kraffts Stationen an den Magistrat schreiben konnte:

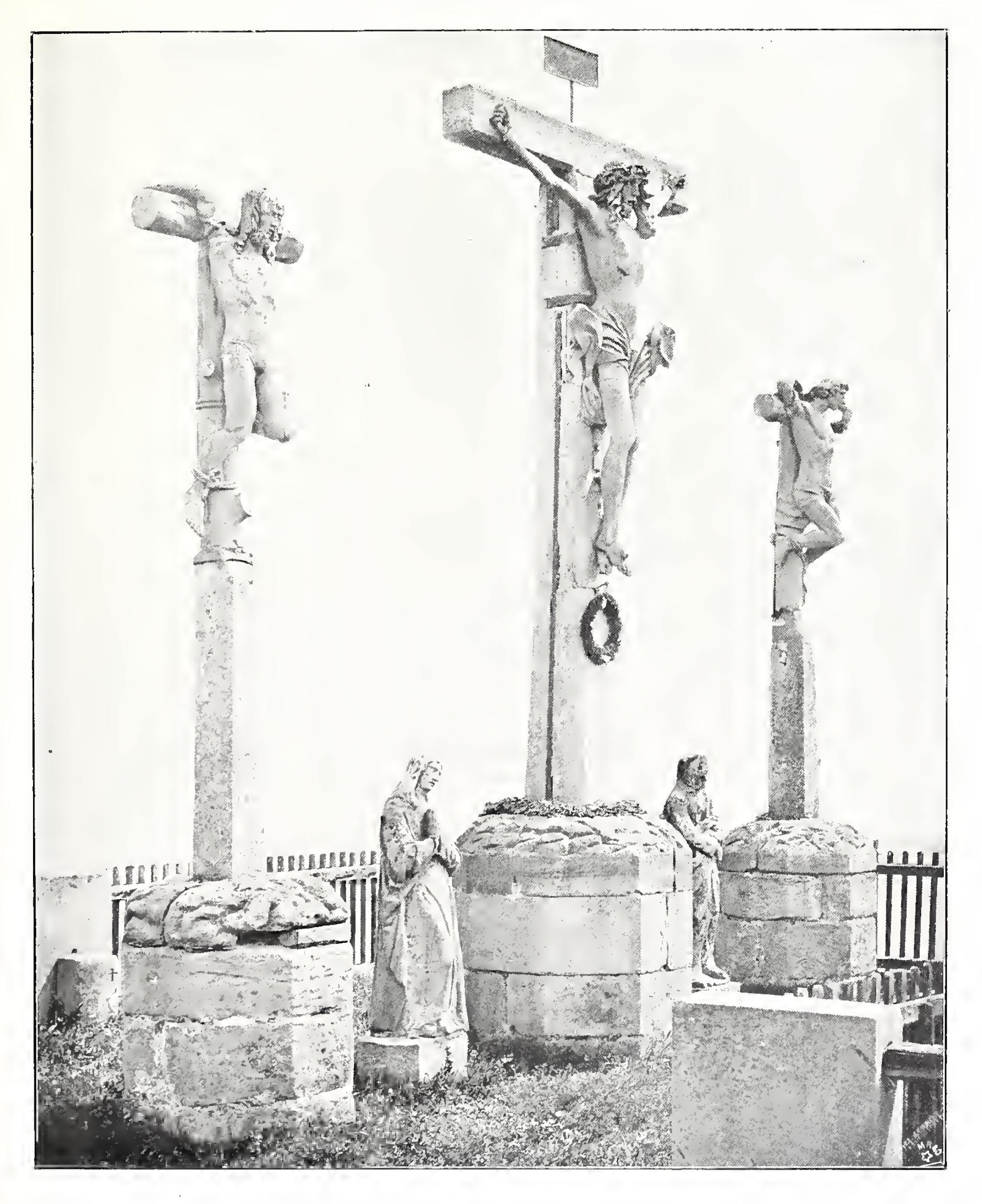


Abb. 13. Adam Krafft: Kreuzigungsgruppe auf dem Johanniskirchhof zu Nürnberg.
(Zu Seite 92.)

„es seien interessante Werke, denen ein allzuhoher Kunstwert nicht zugeschrieben werden dürfte!“ — Werke wie Kraffts Stationen konnten nur einem Meister gelingen, aus dessen Seele ein rein künstlerisches Empfinden quoll.

Kein Wunder ist es deshalb, wenn diese Meisterwerke Dürer bewußt oder unbewußt vor Augen standen, als er an die Darstellung der Passion ging; denn wie oft mag er als Knabe, wenn er sich vor den Toren Nürnbergs umsah, zu diesen ehrwürdigen Reliefs bewundernd aufgeschaut haben, soll er sie doch in der Werkstatt seines Vaters in Silber getrieben haben. Freilich darf man nicht völlig gleiche Elemente



Abb. 14. Adam Krafft: Kreuztragung Christi in der Sebalduskirche zu Nürnberg.
(Zu Seite 92.)

in Dürers Blättern erblicken wollen, dazu war Dürer eine zu individuelle Persönlichkeit. Er, der große Künstler, bildete das in sich Aufgenommene nach eigner Weise in seinem Geiste um, so daß bei ihm alles, trotz des Entlehnten, wie zum erstenmal geschaffen erscheint.

Die religiösen Gestalten kleideten die mittelalterlichen Maler und Bildhauer in das Kostüm ihrer Zeit, um im rechten Tone zum Volke sprechen zu können. Was man in den

Osterspielen zu sehen gewöhnt war, das mußte auch in den bildlichen Darstellungen wiederkehren. Als unbeschreiblich gequälten Menschen stellte man sich Christus dar und unmittelbar in die Gegenwart verlegte man sein Leiden, gerade als ob ein Mann aus dem Volke zum Tode geschleppt würde. Am liebsten führte man, um die Anschaulichkeit zu verstärken, die Verurteilung Christi in allen Phasen des bürgerlichen Prozesses vor, weil damals die Rechtspflege jeden interessierte. Diesem Bedürfnis der Zeit Rechnung tragend, entnahm Krafft mit kindlicher Unbefangenheit die schlichten bürgerlichen Gestalten dem heimatlichen Leben, und dadurch ward der Eindruck des religiösen Inhalts auf den naiven Volksglauben wesentlich verstärkt.

Moderne Maler meinten ihr religiöses Empfinden in ähnlicher Weise am treffendsten zum Ausdruck bringen zu können, wenn sie auf das Kostüm der Reformationszeit zurückgriffen oder gar an unser modernes Leben anknüpften. Unser Publikum wird sich nie und nimmer damit befreunden können, Christus als Zeitgenossen Luthers oder gar als unsern Mitmenschen sich vorzustellen, schon aus dem Grunde, weil uns von Jugend auf die neutestamentarischen Vorgänge in andrer Auffassung gelehrt worden sind. Dürer und Rembrandt haben zwar auch die biblischen Vorgänge als zu ihrer Zeit geschehen aufgefaßt und waren sich dieses geschichtlichen Fehlers wohl bewußt. Allein es ist ganz eigentümlich, daß sich uns bei ihnen nicht im geringsten die mittelalterliche Tracht aufdrängt oder gar dem religiösen Stoff nachteilig wäre. Kostüm, Form und Inhalt stehen gerade im besten Einklang, und es ist, als ob das alles so hätte sein müssen. Bei Dürers Abendmahl und Rembrandts Hundertguldenblatt habe ich in meinen Vorlesungen meine Hörer erst auf die zeitgenössische Kleidung der den Heiland umgebenden Figuren aufmerksam machen müssen; sie gestanden, daß sie ohne meinen Hinweis nicht darauf geachtet hätten. Anders verhält sich dies bei Gebhardt und vor allem bei Uhde. Die Modernisierung Christi und seiner Umgebung befremdet immer von neuem. Eins aber wird der, der auf innere Wahrheit mehr Wert legt als auf treue Schilderung des Historischen, beiden Meistern dennoch zuerkennen müssen: eine tiefe religiöse Empfindung und eine heilige Ehrfurcht vor dem Wirken des Evangeliums spricht aus ihren Bildern.

Mit der Hinzuziehung des nationalen Kostüms und der heimatlichen Landschaft begann das Mittelalter ferner den Heiland menschlich individuell zu fassen und dem Antlitz Christi fast familienmäßige Porträtzüge zu geben, ohne damit jedoch seine göttliche Seite zu verneinen. Deshalb blieb auch Christus immer der geistige Mittelpunkt der Darstellung, und um seine Heiligkeit recht hervorzuheben, gab man seinen Peinigern ein möglichst rohes Wesen. Wie mit dem Vordringen des fünfzehnten Jahrhunderts in den geistlichen Spielen das Behagen an komischen Figuren und derben Späßen stärker wurde, so bildete man auch in der darstellenden Kunst die Übeltäter gern mit häßlichen und heftigen Gebärden ab, um desto mehr das erhaben Gute von dem niedrig Gemeinen zu scheiden. Anderseits bevorzugten Künstler zweiten Ranges schon deshalb häßliche Modelle, weil die Charakteristik des Bösen, vor allem Karikaturen leichter gelingen als die Darstellung tiefer Empfindung. Unserem modernen Denken will freilich die Lust am rohen Treiben jener schmählichen Bande nicht mehr zusagen; damals aber war diese Auffassung Forderung der Zeit, um desto anschaulicher dem Volke von den Leiden Christi zu erzählen. Krafft wußte dennoch das Ganze mit einer Art rührender Schönheit zu umgeben.

* * *

Diese sieben Reliefs Kraffts haben das Gepräge rein plastischer Auffassung. Durch äußerst klare Komposition und einfachen Vortrag, der äußerliche Zutaten und malerisches Beiwerk gänzlich verschmäht, zeichnen sie sich aus. Von überflüssigen Füllfiguren ist grundsätzlich abgesehen, und nur die für den Vorgang notwendigen Personen sind verwendet worden. In dieser Beschränkung zeigt sich Krafft als Meister. Auf jede einzelne Figur, das merkt man überall heraus, kam es ihm an, und jede Figur

spielt in dem erschütternden Drama ihre Rolle! Mit dem glatt gehaltenen Hintergrunde jedes Reliefs war eine weite Vertiefung nicht beabsichtigt, und dennoch bewegen sich alle Gestalten, indem sie in drei bis vier Plänen — die vordersten fast als Rundfiguren, die hintersten in flachem Relief — angeordnet sind, völlig frei in dem beschränkten Raume. Ihre Gewandung besteht aus dicken Stoffen, so daß auch in den Faltenmotiven Einfachheit vorherrscht und keine harten Brüche und Ecken entstehen. Darin unterscheidet sich Krafft von den zeitgenössischen Meistern.

Da tritt Adam Krafft im Jahre 1492 mit dem Schreyerschen Grabmal, dem ersten urkundlich datierten Werke, auf, und unsere Überraschung ist nicht gering, daß die Vorliebe für malerische Gestaltung der Steinfläche die früheren Prinzipien der plastischen Anordnung verdrängt hat und an Stelle der glatten Hinterfläche ein bis ins kleinste gezeichneter landschaftlicher Hintergrund mit Bäumen und Felsen, mit Häusern und Burgen getreten ist. Zufällig hatte Krafft diesen Schritt nicht getan; vielmehr geschah es auf ausdrücklichen Wunsch der Auftraggeber, denn der Vertragsurkunde nach hatten der gelehrte Kirchenmeister Sebald Schreyer und sein kunstsinniger Neffe Mathias Landauer dem Meister angedingt, „die Figur des gemels [Gemäldes] bei ihren begrebnussen zu Sant Sebald hinten am kor in steinwerk zu bringen".

Zu den vornehmen Familien, wo geistreiche und gelehrte Männer ein- und ausgingen, gehörte die Sebald Schreyers, der als ein Förderer der Literatur und Kunst noch in späteren Jahren klassische Studien zu treiben anfing. Sein Haus war der Sammelpunkt aller Gelehrten Nürnbergs, die die freie Stadt mit ihrem bunten Treiben schnell zur Führerin der humanistischen Ideen gemacht hatten. Die größte Ehre sah er darin, mit seinem großen Vermögen junge, unbemittelte Gelehrte unterstützen zu können, und als seine größte Tat wird nie vergessen werden, daß er mit Sebastian Cammermeister die Herausgabe der Schedelschen Weltchronik besorgt hatte. Wie das Saalbuch St. Sebaldi, das von Sebald Schreyer seit 1487 aufgerichtet war, angibt, hatten die verwandten Familien Schreyer und Landauer schon im Jahre 1453 ihr Begräbnis zwischen zwei Strebepfeilern außen an der Nordostecke der Sebaldus-

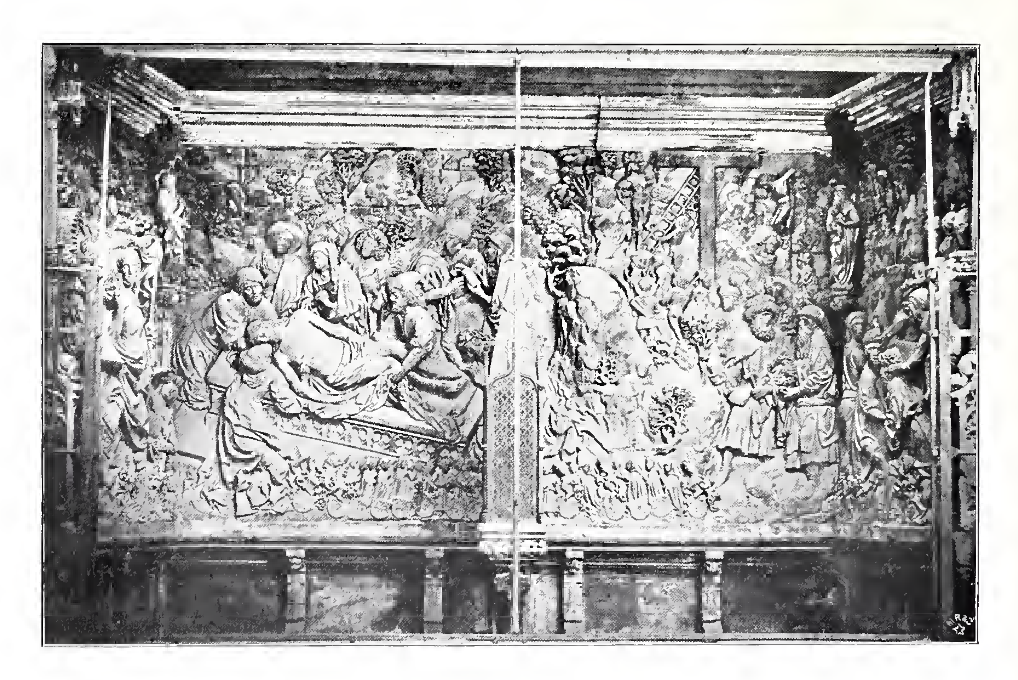


Abb. 15. Adam Krafft: Das Schreyersche Grabmal an der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1492.
(Zu Seite 98.)



Abb. 16. Adam Krafft: Kreuztragung. Linker Flügel vom Schreyerschen Grabmal.
(Zu Seite 98.)

kirche, um die sich damals ein Kirchhof zog. Dort hatten Hans Schreyer, der Großvater Sebalds, und Marcus Landauer, der Vater des Mathias, ein ewiges Licht über ihrer Familiengruft gestiftet, damit die Vorbeikommenden dort beten könnten. Am 11. September 1490 schlossen Sebald Schreyer und Mathias Landauer mit Meister Krafft einen Vertrag, daß er die dort außen am Chor der Kirche befindlichen Gemälde

in Stein übertragen solle, wofür ihm 160 Gulden als Lohn versprochen wurden. In etwa zwanzig Monaten schon war die Arbeit vollendet, und beide Teile sagten sich von ihren gegenseitigen Verpflichtungen am 7. Mai 1492 los.

Das Grabmal nimmt den Raum zwischen zwei Strebepfeilern des Kirchenchores ein, und sein Reliefschmuck reicht bis zum untersten Rande des Fensters, wo zum Schutz vor dem Regen eine kassettierte Holzdecke hervortritt (Abb. 15). Das große mittlere Relief schildert die Kreuzabnahme und Grablegung, und rechtwinklig dazu stehen zwei schmälere Seitenflügel mit der Kreuztragung und Auferstehung. Der linke Flügel beginnt mit der Schilderung von Christi Leiden. Vor Ermattung ist er eben unter der Last des Kreuzes auf die Kniee gesunken (Abb. 16). Wehmütig wendet er dem Beschauer sein Antlitz zu, in dem sich die Mischung von körperlichem und seelischem Schmerze großartig widerspiegelt. Der Mund ist halb zum Seufzen geöffnet, die Augen scheinen feucht zu werden. Die Haare hängen in langen gedrehten Locken vom Haupte herunter und umrahmen das edle Gesicht wirkungsvoll, ohne den fatalen Eindruck der Effekthascherei zu erwecken. Das ist der jämmerlich leidende, die Herzen der Andächtigen rührende Christus, wie sich ihn Kraffts Zeit vorstellte. Das Mitgefühl für den Heiland mußte beim Beschauer verstärkt werden, wenn er ihn der Mißhandlung jener rohen Bande preisgegeben sah. Ein slawisch aussehender Knecht, mit einem bis zum Knie reichenden Mantel bekleidet, zerrt ihn am Seil vorwärts. Hinter ihm hält einer das Kreuz. Der hinter dem Kreuze schreitende Scherge hat Christus bei einer Locke gepackt und treibt ihn mit einem Knüttel an, ein andrer, der in der Linken die drei Nägel zum Kreuze trägt, gibt ihm mit seinem Hammer einen Stoß in den Rücken. Zwei miteinander sprechende Männer und bewaffnete Landsknechte folgen dieser Gruppe, drei Reiter schließen den Zug. Im Hintergrunde werden Türme und Häuser von Nürnberg sichtbar. Vor Christus werden die beiden Schächer mit entblößtem Rücken von einem Kriegsknecht geführt, der sie mit der Peitsche antreibt. Bewaffnete Krieger schreiten voran. Auf einer Anhöhe, im flacheren Relief gehalten, erscheint die Gruppe der Maria, die bei dem schmerzlichen Anblick in die Kniee sinkt und von Johannes gehalten wird. Eine der drei dabeistehenden Frauen trocknet sich am Mantel die Tränen ab.

Während Krafft bei den Stationen eine Fläche sich auswählen konnte, die ihm den nötigen Raum in der Breite für seine Figuren bot, war er hier auf ein stehendes Rechteck angewiesen. Deshalb vertiefte er die Fläche mehr als früher und komponierte so, daß der Zug, der aus dem Hintergrunde auf uns zuschreitet, in der Mitte eine Wendung macht. Dadurch ist ein Teil der hinteren Figuren von vorn, der mittleren im Profil und der vordersten von hinten gesehen. Ferner ist hier der Versuch gemacht, den Raum als wirklich freien und unbegrenzten zu denken, da keine glatte Fläche die Grenzen des Reliefs andeutet. Krafft verfuhr also im Relief wie der Maler im Gemälde, der die vor seinen Blicken sich hinstreckende Landschaft in eine Ebene zusammendrängen, ihr aber dennoch den Schein des Körperhaften geben muß. Dieses Verfahren, auch auf die Plastik übertragen, hat im Relief eine unruhige Wirkung zur Folge, denn da jene nur mit geformten Körpern im freien Raume sich abgibt, wird sie im Relief genötigt, die geschauten Dinge möglichst auch in eine Ebene zusammenzurücken. Damit entsteht die Schwierigkeit, die gewünschte Tiefe in das Steinbild hineinzulegen. Krafft suchte sie zu erreichen, indem er den landschaftlichen Hintergrund hoch aufbaute und den Eindruck der weiteren Ferne zu erwecken glaubte, je höher er den Horizont bis zum oberen Rande der Bildfläche hinaufrückte. So bleibt für den Himmel wenig Raum übrig, und abgesehen von dem Verstoß gegen die Regeln der Perspektive, kommt mit der malerischen Behandlung der Nachteil der unruhigen, verwirrenden Wirkung des Bildes hinzu. Die Figuren heben sich, aus der Entfernung gesehen, trotzdem die vordersten fast wie Rundfiguren herausgemeißelt sind, nicht deutlich genug vom Grunde ab (Abb. 15). Allein man bedenke, daß Krafft nach Angabe des Bestellers arbeitete und sich verpflichtet hatte, die früher die Wände der Gruft zierenden Gemälde durch bemalte Steinreliefe zu ersetzen, und daß auch durch die Bemalung, von der noch einige Spuren deutlich sind, der Vordergrund sich kontrastreicher

von der Ferne abhob. An eine treue Wiederholung der vorhandenen Gemälde ist zwar nicht zu denken. Die schöne Anordnung der Trauernden am Grabe ist nur Kraffts Geist entsprossen (Abb. 17). Welcher Meister hätte auch solch dramatisches Leben schaffen können? Aber weil im wesentlichen die Komposition der alten Malereien, vor allem das landschaftliche Beiwerk, beibehalten werden sollten, läßt sich dieses neue malerische Prinzip einigermaßen erklären. Wenn auch dieser Versuch, alle malerischen Möglichkeiten der Malkunst ebenfalls auf die Plastik zu übertragen, nicht recht gelungen ist, so hatte Krafft dennoch einen recht bedeutsamen Schritt vorwärts gemacht: die früher an den Kirchenportalen steif stehenden Steinfiguren hatte er im Relief zu einer großartigen Szene vereinigt und dem Geschmacke des Mittelalters, das Buntes, Schillerndes und Blitzen-



Abb. 17. Adam Krafft: Grablegung vom Mittelrelief des Schreyerschen Grabmals. (Zu Seite 99 u. 100.)

des liebte, wußte er entgegenzukommen, indem er die ganze Steinfläche wie einen bunten Teppich belebte. Deshalb erscheint die Gewandung reich gebrochen, in den Kleidern der Maria und Magdalena auf dem Mittelrelief zu knitterig. Hierin ging der Meister gewiß zu weit; jedoch ein Urteil wie: „Die gehäuften, willkürlich bewegten Faltenmassen seien der reine Hohn auf die Naturgesetze des Faltenwurfes" bekundet, daß der Kritiker vom Wesen des Mittelalters keine Vorstellung hatte. Die Trachten der damaligen Zeit gaben zu Ecken und Brüchen, zu starr gestreckten und scharf gebrochenen Linien vielfach Anlaß. Mit Vorliebe trug man derbes Tuch, dickes Linnen, hart sich faltende Stoffe, die man phantastisch zusammensetzte. So übertrieben wie andere Meister, etwa wie Stoß, hat Krafft die Faltengebung nie gegeben.

Für alle Mängel des Steingemäldes, die Krafft selber empfunden zu haben scheint, denn so malerisch ist keins seiner späteren Werke gehalten, entschädigen die empfindungs-

vollen Gestalten bei der Grablegung, von denen jede einzelne individuell gefaßt ist (Abb. 17). Die Grablegung Christi war vor Krafft schon unzählige Male verbildlicht worden. Nach einem hergebrachten Schema fast erscheinen die typischen Figuren angeordnet. Es war natürlich, daß einer den Leichnam an den Schultern, ein anderer an den Beinen halten mußte. Die übrigen Leidtragenden mußten dazwischen treten. Diese Anordnung finden wir auch bei Krafft wieder, aber trotzdem erscheint dieser Vorgang wie zum erstenmal geschaffen. Alles atmet und lebt, empfindet Trauer und Schmerz, jeder nach seiner Weise. Alle früheren Grablegungen in der deutschen Kunst sind hier übertroffen. Man vergleiche noch einmal Deckers Grablegung (Abb. 5) damit, die kaum ein halbes Jahrhundert früher entstand. Hier die übertrieben starre Form des Steines; bei Krafft lebensvoller, gemäßigter Realismus und liebevolles Durchdringen menschlicher Regungen! Unwillkürlich führt Krafft zu Dürer, wenngleich noch eine große Kluft zwischen beiden Meistern besteht. Denn erst Dürer konnte aus innerem Gemüte heraus seine Gedanken und Gefühle unmittelbar wiedergeben und seinen Gestalten das wirklich pulsierende Leben verleihen.



Abb. 18. Adam Krafft: Rückkehr vom Kreuze.
Detail vom Mittelrelief des Schreyerschen Grabmals. (Zu Seite 100.)

Als ob wir von einem höher gelegenen Orte die Leidensstätte Christi überschauen, spielen sich auf dem Mittelrelief, das durch einen Fels in zwei ungleiche Hälften geteilt ist, zwei Vorgänge an getrennten Orten ab (Abb. 15). Der Leichnam Christi ist vom Kreuz genommen. Zwei Knechte heben eben die Leiter fort, und die Krieger des Pilatus marschieren ab. Im Vordergrunde nähern sich vier männliche Gestalten, von denen einer die drei Nägel vom Kreuze und den Dornenkranz, ein anderer einen Hammer und eine Zange trägt, dem Grabe, wohin Joseph von Arimathia und Nikodemus vorangeeilt sind und eben den Leichnam ins Grab senken wollen (Abb. 18).

Diese Vorgänge sind zu einer sinnreichen und gelungenen Komposition vereinigt; sie konnten es, da sie sich zu gleicher Zeit und nahe beieinander abspielen.

Tiefes Gefühl und Innigkeit des Ausdrucks beseelen die Gestalten, die vortrefflich um das Grab gestellt sind (Abb. 17). Joseph von Arimathia hat unter die Schultern des Leichnams gefaßt, und Nikodemus hält die Beine; behutsam wollen sie ihn ins Grab legen. Die untröstliche Maria drückt in ihrem stummen Schmerze den letzten Kuß auf die kalte Wange des Sohnes. Die Kopfhaltung ist zwar unmöglich, dennoch gibt die Gestalt sehr gut den unaussprechlichen Schmerz einer Mutter wieder, die ihren Sohn zum letztenmal sieht. Stürmischer noch äußert sich die Trauer in Maria Magdalena. An der Ecke des Grabes kniet sie und ringt schluchzend die Hände. Wie wahr ist der Schmerz im Antlitz und in der Haltung der Hände wiedergegeben! Man glaubt ihr Schluchzen zu hören. Leider wird der größte Teil des Körpers durch die große eiserne Laterne verdeckt, in der früher ein ewiges Licht brannte. Die zusammengeknickte und vorgebeugte Körperstellung könnte an die gleiche Figur auf Roger van der Weydens Kreuzabnahme in Madrid erinnern. Von dem Realismus jenes selbständigen Nachfolgers der Brüder van Eyck, die zuerst die Erscheinung der äußeren Wirklichkeit zu erfassen suchten, war damals die Nürnberger Bildhauer- und Malerschule durchdrungen. Zu herb realistisch, zuweilen eckig und häßlich, kommen uns die dramatisch bewegten Gestalten Rogers vor; Krafft wußte die realistische Auffassung auf das verständige Maß zurückzuführen. Die hinter dem Grabe stehenden Gestalten äußern die Trauer gedämpft. Klagend faltet die hinter dem Leichnam stehende Frau die Hände. Die eine hinter ihr zur Seite legt die rechte Hand auf die Brust, der ein Seufzer entschlüpft, eine andere hat ihr Antlitz weinend abgewendet und bedeckt es mit ihrem Tuche. Johannes mit dem lockigen Haar schlägt die Hände zusammen, als könne er den Verlust des Heilandes nicht fassen. Wie wahr ist das Zusammenschlagen der Hände der Natur abgelauscht! An den beiden Figuren, die dem Grabe etwas ferner stehen, verstand der Meister ein empfindungsvolles Motiv zu geben. Die Frau reicht dem vor ihr stehenden Manne die Salbenbüchse zu. Leise spricht sie zu ihm, fast deutet sie nur an, um die Trauernden nicht zu stören, und er neigt verständnisvoll den Kopf ihr zu. Alle Leidtragenden sind individuell und aus dem Leben gegriffen; jede hat ihr eigenes Gemüt, ihr besonderes Benehmen. Prägen sich in allen Gesichtern porträthafte Züge aus, so zeigt das wahrhaft würdige Antlitz Christi idealisierte Züge. Ein wenig noch ist der Mund geöffnet, als wolle er vor Todesschmerzen leise weiter seufzen. Der Körper ist mit feinem anatomischen Verständnis weich durchgearbeitet und bildet eine schöne, gefühlvoll behandelte Linie, nicht hart wie auf Deckers Grablegung. Die Arme zeigen noch die angeschwollenen Adern.



Abb. 19. Mutmaßliches Porträt Adam Kraffts vom Mittelrelief des Schreyerschen Grabmals. (Zu Seite 103.)

Je mehr wir uns in ein Kunstwerk hinein vertiefen, desto mehr laufen wir Gefahr, es zu überschätzen. Der erste Eindruck, den wir von einem Bilde empfangen, ist bezeichnend für den Stoff; die Schärfe und Dauer des Eindrucks entspricht dem eigentlichen künstlerischen Wert. Große Kunstwerke tauchen immer wieder scharf im Gedächtnis auf, minderwertige verblassen. Danach bemessen, gehört Kraffts Grablegung zu den selbständig geschaffenen Werken von bleibendem Werte.



Abb. 20. Adam Krafft: Auferstehung. Rechter Flügel vom Schreyerschen Grabmal.
(Zu Seite 103.)

Auf die originell erfundenen Motive hin betrachte man auch die vom Felsen abgetrennte Seite des Steinbildes (Abb. 15 u. 18). Können die Landsknechte gleichgültiger abmarschieren? Für sie ist nur etwas geschehen, was sich alle Tage wiederholen könnte. Der eine der beiden Reiter vor dem Zug, der den linken Arm in die Hüfte stützt, schaut mit Aufgeblasenheit auf seine Leute herab. Die beiden Reiter rechts im Hintergrunde, der mit der Hand deutende und der auf dem Pferde heransprengende, zeichnen sich durch gleiche Naturbeobachtung aus, und die Bewegung ihrer Pferde ist trefflich

gelungen. Die beiden noch am Kreuze hängenden Schächer sind denen auf dem Kalvarienberge auf dem Johanniskirchhof ähnlich. Meisterhaft sind die beiden Männer mit den Marterwerkzeugen im Vordergrunde. Ihre Gesichter sind prachtvolle Porträts voll treuer Naturbeobachtung, der mit der großen Mütze ist vermutlich Krafft selber (Abb. 19). Der andere mit dem langen Barte stellt sicherlich auch eine namhafte Persönlichkeit dar, vielleicht den Sebald Schreyer selber.

Der andere Flügel des Grabmals bringt als Abschluß die Auferstehung Christi (Abb. 20). Als Siegesfürst schreitet er eben mit der Fahne aus dem Grabe heraus, auf dessen zurückgeschobenen Deckel ein Engel in knieender Haltung steht. Im Hintergrunde nähert sich Maria dem Eingange des Kirchhofes, und zwei Frauen mit Salbenbüchsen folgen ihr im Gespräch. Häuser, Felsen, Bäume, noch primitiv und fast blumenkohlartig gebildet, füllen den übrigen Raum. Auffallend ist, daß die in tiefem Schlafe liegenden Landsknechte im Vergleich zu Christus zu klein geraten sind. Dieses weist zweifellos auf die Hände seiner Mitarbeiter hin, denn daß diese bei der Ausführung des Werkes, die kaum zwanzig Monate in Anspruch nahm, ein gutes Teil mithalfen, ist selbstverständlich. Ähnlich ziehen heute unsere modernen Bildhauer fremde Kräfte zur Mitarbeit heran. Ausschließlich von des Künstlers Hand stammen nur die Modellskizzen, nach denen unter seiner Aufsicht die Ateliergehilfen das Tonmodell meist gleich in entsprechender Größe anfertigten. Das in Gips abgegossene Modell wird heute von den meisten Künstlern geschickten Marmorarbeitern oder dem Gießer zur Ausführung überlassen. Dennoch geht die fertige Skulptur nur unter des Künstlers Namen; für alles was aus seinem Atelier herausgeht, aber ist er verantwortlich, denn was nicht in seinem Sinne ist, würde er verbessert haben.

Auf Wunsch des Bestellers ziehen sich am unteren Rande der drei Reliefs die feinen Figuren der Stifter und ihrer Verwandten mit den Wappen entlang. Wenn ihre sichere Nachbildung auch große Bewunderung verdient, sind sie doch auf dem mittleren Steinbilde nur störend und verwirren fast noch mehr als der malerische Hintergrund den Eindruck. Die Reihenfolge der Wappen mit der Auferstehung von links nach rechts beginnend, sind folgende: das der Cammermeister, der Schreyer; auf dem Mittelrelief: das Fuchssche, das Eybsche, das der Schreyer und Marstaller, der Schreyer und Landauer, der Schreyer und Örtel, jedes dieser verschränkt; dann das Schreyersche, das der Schreyer und Ulmer, der Schreyer und Cammermeister, beide verschränkt; das Landauersche und Rothenhahnsche, das Schreyersche, das der Hölzel, der Schlüsselfelder und Landauer, der Starken und Landauer und zuletzt das Schreyersche; auf der Kreuzschleppung das der Landauer und das Rothenhahnsche Wappen.

Aus stilistischen Gründen wird die an einem Pfeiler der Lorenzkirche befindliche, teilweise beschädigte Gedenktafel mit der Erdrosselung der hl. Beatrix in der Werkstatt Kraffts möglicherweise kurz vor dem Schreyer-Monument gearbeitet worden sein. In der Gewandung der Beatrix, deren knittriger Faltenwurf der auf jenem Grabmal ähnelt, in den kurzen, gedrungenen Gestalten und in der Behandlung des Haares und des Bartes, die ähnlich wie die Ornamente an den Krabben der Krafftschen Tabernakel mit dem Bohrer ausgehöhlt sind, ist die Arbeitsweise des Meisters wiederzuerkennen. Die beiden Wappen der Imhoffs und Muffels deuten auf eine Entstehungszeit nach 1486 hin, denn im selbigen Jahre, am 25. November, vermählte sich Hans Imhoff d. J., der Stifter der Gedenktafel, mit Katharina Muffel von Eschenau, der Tochter Gabriel Muffels.

* * *

Ein Jahr nach der Vollendung des Schreyerschen Grabmals erfahren wir wieder aus der ausführlichen Imhoffschen Vertragsurkunde über eine umfangreiche Arbeit Kraffts, die noch heute als Hauptwerk seines Lebens erhalten ist. Es ging die zwar nicht verbürgte Sage, nach einem Gastmahle bei dem Patrizier und reichen Kaufherrn Hans Imhoff d. Ä. habe dessen Diener im Verdacht gestanden, einen wertvollen goldenen Becher gestohlen zu haben, und deshalb sei dieser zum Tode verurteilt und hingerichtet

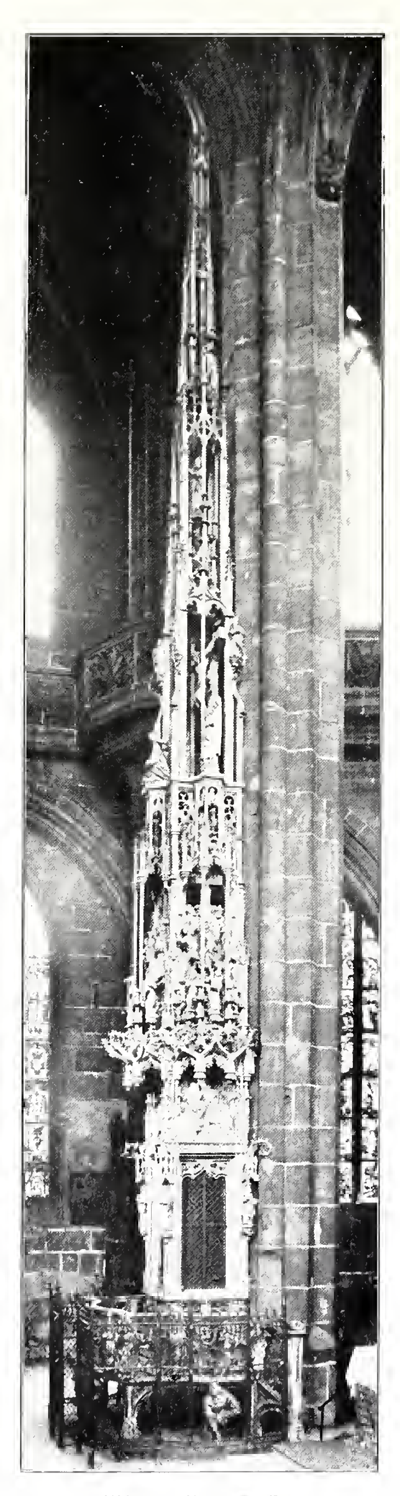


Abb. 21. Adam Krafft: Sakramentshäuschen von St. Lorenz zu Nürnberg. 1496. (Zu Seite 104 u. 105.)

worden. Später habe sich der vermißte Becher unter einem Bett gefunden, wohin ihn vielleicht ein Gast in seiner Trunkenheit gestellt hatte. Als Sühne habe Hans Imhoff ein Weihbrotgehäuse gestiftet. Am Donnerstag, den 25. April 1493, schloß dieser in Gegenwart der Zeugen Jörg Holzschuher und Michel Lemmlin, deren Wappen in Wachs unter die große, sauber geschriebene Urkunde gedrückt sind, mit Meister Krafft einen Vertrag über die Herstellung eines großen Sakramentshäuschens, das zur Rechten des Altars in der Lorenzkirche stehen sollte (Abb. 21 u. 22). Da Krafft eine Gesamtzeichnung von dem überaus reichen Kunstwerke nur mit der allergrößten Mühe hätte anfertigen können, so hatte er Hans Imhoff viele Einzelskizzen vorgelegt. Deshalb hatte dieser alle Einzelheiten des kunstvollen Baues in der Urkunde besonders angeben lassen, und des Meisters Verpflichtung sollte sein, sich buchstäblich daran zu halten. Besonders interessant für uns ist, zu erfahren, wie weit sich damals ein Meister durch einen Vertrag die Hände binden ließ. Mit vier, wenigstens drei Gesellen, sollte Krafft ständig an dem Tabernakel arbeiten, es in drei Jahren vollenden und während dieser Zeit keine andere Arbeit, ohne besondere Erlaubnis Imhoffs, unter den Händen haben, eine Zumutung, für die moderne Künstler bestens danken würden. Als Lohn sollte Krafft siebenhundert Gulden empfangen, eine damals beträchtliche Summe. Aus der Quittung, die von Kraffts eigener Hand geschrieben, sich ebenso wie die große Vertragsurkunde im Besitze des Freiherrn von Imhoff in Nürnberg befindet, entnehmen wir ferner, daß die Künstler damals in recht bescheidenen Verhältnissen lebten und darauf angewiesen waren, schon während der Arbeit den Betrag in Raten in Empfang zu nehmen. Vom 25. Juni 1493 bis zum 4. Dezember 1495 erfolgten die Zahlungen, und weil das Kunstwerk dem Patrizier Imhoff ausgezeichnet gefiel, erhielt der Meister noch siebzig Gulden als Ehrengeld mehr, als im Vertrage festgesetzt war. Der Riesenbau war demnach in der Zeit von zwei und zwei drittel Jahren, also noch früher, als der Meister sich verpflichtet hatte, mit Anfang des Jahres 1496 vollendet, und nicht etwa erst 1500, wie der Rechenmeister Neudörffer, der über Kraffts Leben als erster berichtet, und alle von jenem abhängigen Chroniken fälschlich melden; denn sicherlich hätte Imhoff nicht so lange vor der Vollendung bereits im Dezember 1495 mit dem Meister abgerechnet und ihm noch ein Ehrengeld gegeben. Außerdem machte Hans Imhoff, wie wir aus einer anderen Notiz erfahren, am 17. März 1496 dem Weibe

Adam Kraffts noch eine Schenkung in Gestalt eines Mantels, der sechs Gulden zwei Schilling und sechs Heller gekostet hatte. Dergleichen Ehrengaben waren damals nichts Ungewöhnliches. Auch Dürers Frau wurde in den Niederlanden durch ähnliche Spenden geehrt.

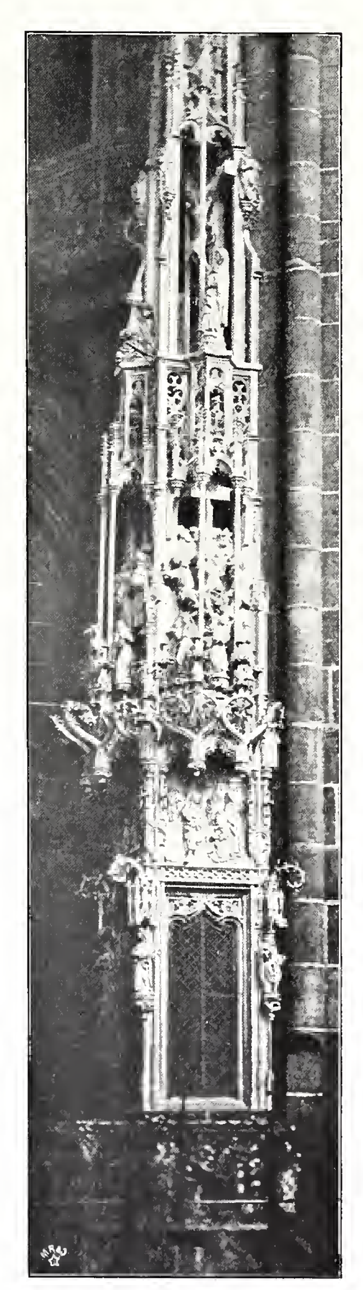


Abb. 22.
Adam Krafft: Sakramentshäuschen von St. Lorenz zu Nürnberg.
(Zu Seite 104 u. 105.)

Sakramentshäuschen oder Tabernakel dienten im Mittelalter als Aufbewahrungsort der geweihten Hostie. In früheren Zeiten bewahrte man sie in kleinen Gefäßen auf, die einem mit einem Fuße versehenen gotischen Türmchen oder einem Kelche ähnlich, auf dem Altar standen oder in Form einer Taube über dem Altar herabhingen. Wohl der Sicherheit halber verschloß man im vierzehnten Jahrhundert die Monstranz in einem mit einer eisernen Tür versehenen Wandschrank nahe dem Altar, wie deren einer, mit reichem Steinschmuck versehen, sich in der Sebalduskirche befindet. Als besonders heilige Stelle mußten die Weihbrotgehäuse für die ganze Gemeinde sichtbar sein, und dieser Forderung genügten am besten freistehende, an der Wand oder an einem Pfeiler lehnende Sakramentshäuschen, die sich seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in turmartigen Gebilden entwickelten. Sie boten den Künstlern die willkommenste Gelegenheit, sich in den Regeln des künstlichen Turmbaues zu versuchen, und bald wuchsen in den gotischen Hallenkirchen bis zum Gewölbe turmartige, aus unzähligen dünnen Steinrippchen und zierlichen Strebepfeilern zusammengesetzte Tabernakel auf. Durch ihren reichen Bildschmuck, durch die vielen gebogenen Säulchen und verschlungenen Ranken entsteht scheinbar eine Verworrenheit, die jedoch bei sorgfältigerer Betrachtung in schönste Harmonie sich löst. Wie die weit verzweigten Lehrgebäude der Scholastik, die mit aller logischen Schärfe des Verstandes und des Geistes die Glaubenssätze der christlichen Lehre zu verteidigen suchten, den gotischen Domen gleichen; ähnlich könnte man sich in dem Aufbau der Tabernakel mit ihren kühnen phantastischen Verzierungen das allerheiligste Altarsakrament als mysterium fidei symbolisiert denken, als ein Geheimnis, das allem menschlichen Erkennen verschlossen bleibt und allein im Glauben an die Wahrheit erfaßt werden kann. Im göttlichen Glauben schwindet das Geheimnis, und die Wahrheit offenbart sich so licht und leicht wie das konstruktiv fein durchdachte, zum Himmel aufstrebende Sakramentshäuschen von dem künstlerisch geübten Auge in klarer Harmonie geschaut wird. Bezeichnend für diese Symbolik sind die beiden größten Tabernakel, das im Ulmer Münster und das in St. Lorenz zu Nürnberg. Jenem zwar um acht Meter an Höhe nachstehend, überragt Kraffts Sakramentshäuschen das Ulmer weit durch Schönheit des architektonischen Aufbaues, durch Kühnheit der Konstruktion, durch Belebung durch plastischen Schmuck. Es ist überhaupt das schönste Werk der Gotik, die reichste und mannigfaltigste Arbeit des Meisters: ein Wunderwerk der Skulptur! Aus der religiösen Begeisterung eines



Abb. 23. Adam Krafft: Weihbrotgehäuse in St. Lorenz zu Nürnberg.
(Zu Seite 108.)

Bürgers entstanden, ist es als ausgereifte Frucht der Gotik ein Zeichen jener jugendlich schwärmenden und phantastischen Zeit. Mit vollem Recht wurde es von Kraffts Zeitgenossen hoch geschätzt und mit Enthusiasmus bewundert, wovon uns noch das Lobgedicht des Helius Eobanus Hessus, des ersten Lehrers der Dichtkunst am Nürnberger Gymnasium, der die Ilias und die Psalmen ins Lateinische übertrug, Kunde gibt.



Abb. 24. Adam Krafft: Mittlerer Teil des Sakramentshäuschens.
(Zu Seite 108.)

Am Pfeiler zur Rechten des Hochaltars in St. Lorenz zieht sich das Meisterwerk turmartig bis zu einer Höhe von zwanzig Metern hinauf und endigt, indem es der Deckenwölbung folgt, in einer gebogenen Spitze, die einem Krummstabe ähnelt. Nach Entfernung der Decke würde es, möchte man sich denken, wie eine vom Tau erquickte Blume sich dem Morgenlicht entgegenrecken und so erst in seiner ganzen majestätischen Größe erscheinen. Ein Staunen überkommt den Beschauer, wie es nur möglich war, es so leicht und zierlich aus Stein aufzubauen, daß jedes Türmchen, jede Kreuzblume, das Rankenwerk aus Stein gewachsen zu sein scheint, und es ist gar nicht allzu wunderbar, daß jene Sage entstehen und lange Glauben finden konnte, Krafft habe das Geheimnis gewußt, die erzharten Steine zu erweichen, ihnen die gewünschte Form zu geben und wieder zu erhärten, eine Behauptung, die gelegentlich auch vom Ulmer Tabernakel ausgesprochen wurde und sich jedenfalls darauf gründet, daß man es früher fälschlich für ein Erzeugnis Kraffts ausgab. Eine genauere Untersuchung ließ erkennen, daß das ganze Lorenzer Sakramentshäuschen aus klarem, hartem, gelblich-grauen Sandstein mit feinem Korn besteht, und dieses Ergebnis stimmt mit Kraffts Verpflichtung in dem Vertrage überein, den Stein drei Meilen aus der Umgebung Nürnbergs, aus dem Dorfe Bach, zu nehmen. Seine technische Erklärung findet das phantastische Rankenwerk, das geradezu das Material des Steines verleugnet, aber erst darin, daß die kleinen Steinkörper auf Eisendrähten aufgereiht und die Zwischenteile fein mit Blei ausgefüllt sind. Wenn Einzelheiten uns zu reich und überladen, vielleicht auch spielerisch erscheinen möchten, so lag dies im Geschmack der gotischen Mode, und dennoch wußte Krafft, über das Maß architektonischer Schönheit nicht hinausgehend, eine außerordentlich klare Anordnung beizubehalten. Hier zeigt sich der Bildhauer zugleich als feinfühliger Architekt.

Auf einem Sockel mit einem Gang darum, den vier Stützen und die lebensgroßen Gestalten des Meisters und zweier Gesellen tragen und den ein fein durchbrochenes gotisches Geländer mit den Wappen des Stifters und seiner beiden Frauen, Margarethe Neuerding und Ursula Lemmlin und mit acht Heiligen an den Ecken, wie Laurentius, Sebaldus, Nikodemus, Leonardus umschließt, ruht das eigentliche Ciborium mit drei großen durch Gitter schönster Schmiedearbeit verschlossenen Öffnungen. Zwanzig Gulden bezahlte Imhoff einem Meister Friedrich für diese kunstvollen Türen. An den vordersten Ecken des eigentlichen Weihbrotgehäuses erblickt man in den Gestalten der Maria und des Engels Gabriel, deren Gewandung in weichen Falten fällt, den Engelsgruß und an den beiden hintern Ecken Moses mit den Gesetzestafeln und Jakobus Minor (Abb. 23). Über diesen vier Gestalten wölben sich teils mit Türmchen, teils mit kleinen Heiligen geschmückte gotische Baldachine, die wie das ganze Werk in einer gebogenen Spitze endigen. Gottvater schaut aus einem Gewölk über der mittleren Tür des Weihbrotkastens herab, und darüber erheben sich drei herrliche Reliefs, vorn das Abendmahl (Abb. 26), zu den Seiten den Ölberg (Abb. 27) und den Abschied Christi von seiner Mutter (Abb. 28) darstellend. Als deren Abschluß leitet ein vorragender Kranz aus kühn gedrehtem phantastischen Rankenwerk und Türmchen mit krönenden Kreuzblumen zu einem aus dünnen Säulchen bestehenden Aufzug über, der in sauber ausgeführten Rundfiguren die Geißelung (Abb. 24), Christus vor dem Volke und die Verurteilung birgt (Abb. 25). Etwas tiefer ragen aus dem Schnörkelkranze neun Engel mit Marterwerkzeugen in hübsch geschwungenen Bewegungen heraus. Auf den Säulchen des ersten Aufzuges ruhen Türmchen und Spitzbogen, die zierliches Maßwerk tragen. Dadurch wird eine Art Baldachin geschaffen, auf dem sich der zweite Aufzug ausbaut. Hier hängt Christus am Kreuze. Maria und Magdalena schauen betend zu ihm empor, und Maria Magdalena kniet vor dem Kreuze. An den Strebepfeilern dieses Aufzuges sind die vier Evangelisten angebracht. Als krönender Abschluß der Szenen aus der Leidensgeschichte ist im folgenden Aufzug, der sich so weit verengt hat, daß er nur für eine Gestalt Platz bietet, ein herrlicher Christus als Fürst des Lebens dargestellt. Immer mehr verengt sich das turmartige Gebäude und wächst bis zur Wölbung der Steindecke, wo es sich gleichsam unter deren

Last beugen muß. Mit welcher Geschicklichkeit sind die überlieferten spiralförmigen Formen den künstlerischen Zwecken untergeordnet! Eine abwechslungsreiche und große dekorative Wirkung wird ferner durch die Nebeneinanderstellung von Skulptur und Architektur gewonnen. Krafft wußte, daß wo beide verwendet werden, sie nicht als etwas Getrenntes, sondern als ein zusammengehöriges Ganzes aufzufassen sind.

Die Fragen: hat sich Meister Krafft zur künstlerischen Individualität erhoben, oder ist er über die Leistungen der zeitgenössischen Steinmetzen nicht hinausgekommen, beantworten am klarsten die drei Reliefs über dem Ciborium und die rundfigürlichen Darstellungen in den obern Aufzügen, die unversehrt geblieben sind, weil mutwillig zerstörende Hände nicht dazu gelangen konnten. Die Betrachtung der Christusgestalt auf dem Abschied von der Mutter genügt, um in dem Künstler eine feste Originalität und hohe Individualität zu entdecken (Abb. 26). Der Tradition nach hat Christus seiner Mutter von seinem bevorstehenden Schicksal erzählt. Eben wollte er fortgehen, als sie ihm zu Füßen fällt und ihn flehentlich bittet, doch nur bei ihr zu bleiben. Aber Christus, die rechte Hand auf die Brust drückend und mit der andern vorn das Gewand raffend, wendet sich in seiner Geistesstärke langsam von ihr ab und ruft ihr beim Weiterschreiten mit dem Ausdruck innerer Schmerzensqual und aufrichtiger Teilnahme für das Leid seiner Mutter Trostesworte zu. Das dieser einfachen Gruppe innewohnende Reinmenschliche übt eine so nachhaltige Wirkung auf uns aus, weil Gemütsregungen und Körperbewegungen unmittelbar der Natur entnommen sind. Die momentane Drehung Christi und das Vorsetzen des linken Fußes zeugen von Kraffts Fähigkeit, flüchtige Bewegung in festen Linien zum Ausdruck zu bringen. Das dringende Bitten in der Haltung der Hände

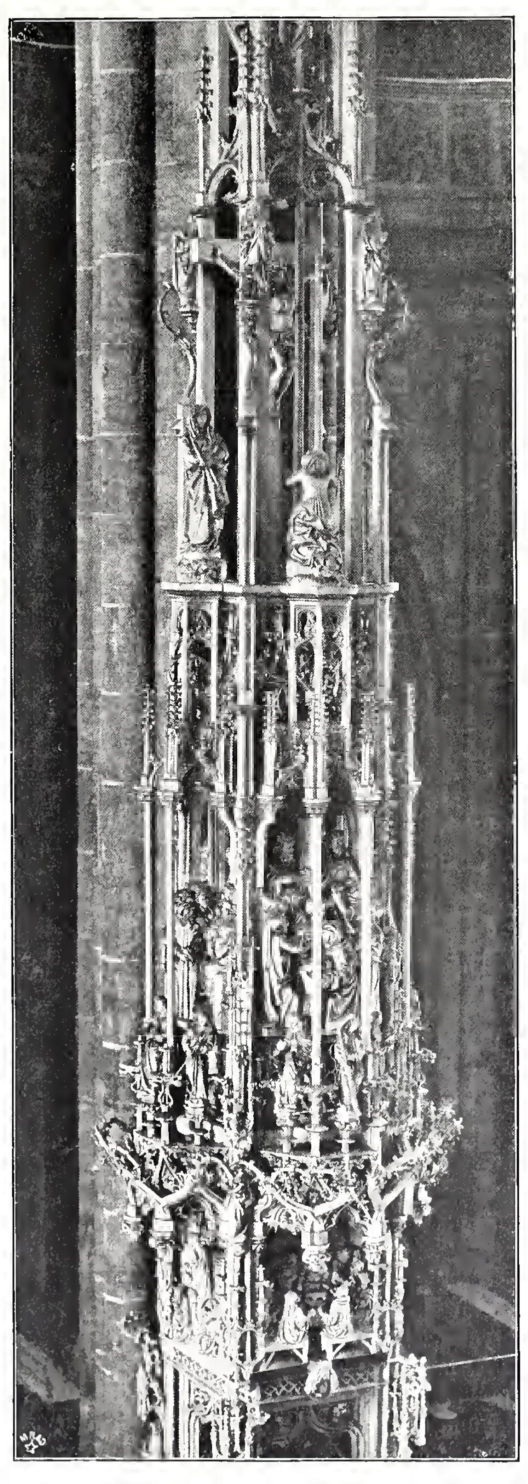


Abb. 25. Adam Krafft: Mittlerer Teil des Sakramentshäuschens. (Zu Seite 108.)



Abb. 26. Adam Krafft: Abschied Christi von Maria, Relief am Sakramentshäuschen.
(Zu Seite 109.)

Marias steht mit ihrem emporgewandten schmerzerfüllten Antlitz, das leider nicht unverletzt geblieben ist, im besten Einklang. Nur bis zu einem bestimmten Grade sind die Details durchgeführt. Der Sandstein ließ eine feine Glättung, die der Marmor erlaubt, nicht zu. Die Reliefs am Sakramentshäuschen waren auch auf dekorative Wirkung berechnet. Und trotzdem sind die Gestalten voll von innerem Leben, das sein Zeitgenosse, der Bildschnitzer Veit Stoß, vergeblich durch übertrieben harte Detaillierung erreichen wollte. Krafft mußte die Darstellung lebendiger Empfindung gelingen, weil jede Gestalt schon in der Idee lebensvoll gedacht war und von einem wirklich künstlerisch begabten Meister ausgeführt wurde, in dessen Händen bereits der erste

skizzenhafte Entwurf von der künstlerischen Auffassung redet. In der Darstellung des Seelenlebens übertrifft Krafft sämtliche damaligen Meister, auch Vischer, dessen Vorzug mehr im Ornamentalen und statuarisch Schönen liegt. Nur Dürer, wenn man diesen denn einmal einem Meister zweiten Ranges gegenüberstellt, ist ihm weit über; aber darin sind sie beide so nahe verwandt, daß es bei ihnen auf die Darstellung innerer Vorgänge ankommt. Dürer sah gewiß aus Kraffts Meisterwerken eine ihm verwandte Seele herausleuchten, und bewußt oder unbewußt schwebten sie ihm bei seinen Arbeiten vor. Ihre Einflüsse sind auch deutlich genug, soweit denn überhaupt bei der Selbständigkeit eines Meisters wie Dürer davon die Rede sein kann. Ein Vergleich seiner gleichen Darstellungen im Marienleben und in der kleinen Holzschnittpassion mit Kraffts Relief bestätigt dies, wenngleich im großen und ganzen bei beiden Meistern die Komposition die hergebrachte ist.

Beidemal hat Dürer nach entgegengesetzter Seite komponiert. Während bei Krafft zwischen Maria und Christus infolge der menschlichen Auffassung desselben eine enge Zusammengehörigkeit besteht, verschwindet dieser familienmäßige Zusammenhang zwischen Mutter und Sohn auf Dürers Holzschnitt der kleinen Passion, weil Christi göttliche Seite schärfer betont ist. In der sanft zur Seite gebeugten Haltung Christi wie seines

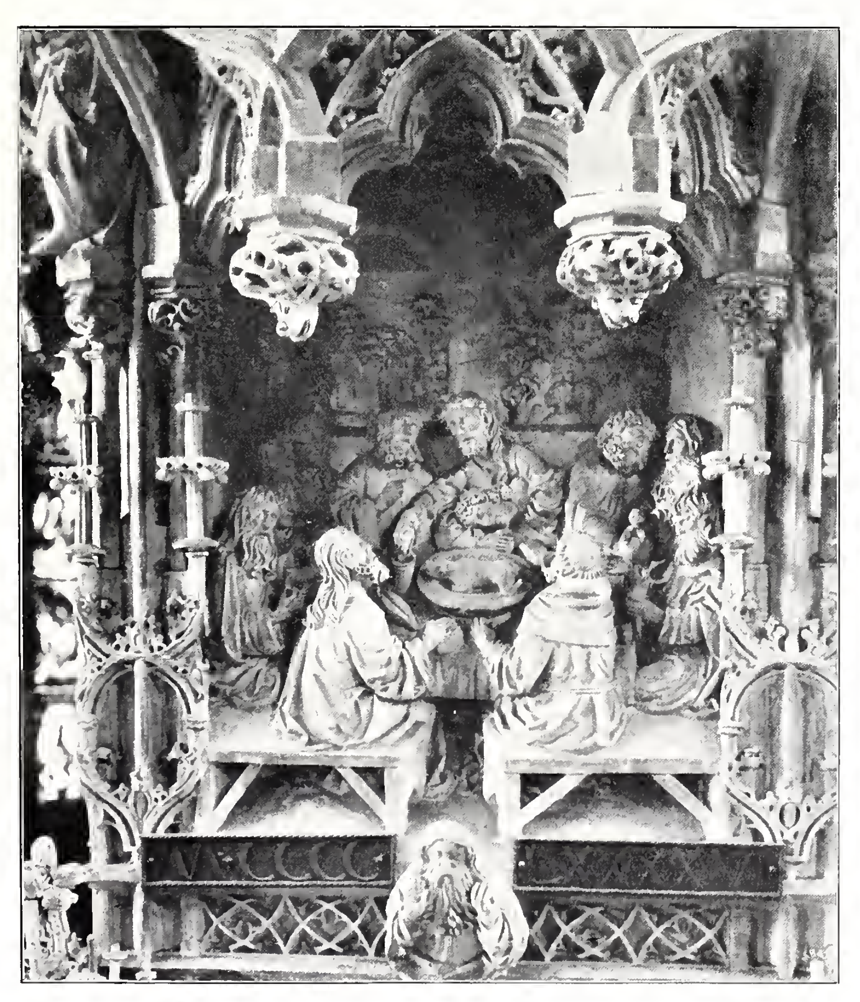


Abb. 27. Adam Krafft: Abendmahl, Relief am Sakramentshäuschen. (Zu Seite 112.)

idealisierten Antlitzes und in der Geste der beiden emporgehobenen Finger der rechten Hand liegt etwas Beruhigendes und Beschwichtigendes, zugleich aber auch etwas von Teilnahme für das innige Bitten der vor ihm knieenden Mutter. Im Marienleben ist diese Szene dramatischer gefaßt und damit die göttliche Überlegenheit und das über menschlichen Schmerz Erhabene in Christus ausgesprochen, was einerseits schon die weiter voneinander gestellten Figuren andeuten, anderseits die mehr anbetende als bittende Haltung der Mutter steigert.

Kraffts schönes Relief war nicht das einzige, das auf Dürers Phantasie einflußreich war; abgesehen von den übrigen am Tabernakel befindlichen Darstellungen, die Dürers Abhängigkeit bestätigen, lassen gerade dessen Passionen manche Anklänge an Krafftsche Motive erkennen. Adam Kraffts Kreuztragung ist sogar mehr als Schongauers Kupferstich Vorbild gewesen. Dürer hängt eben nicht nur von der Nürnberger Malerschule, von Martin Schongauer und andern Malern ab, worauf bisher immer nur hingewiesen worden ist; auch die Nürnberger Bildhauer und Bildschnitzer, besonders aber Adam Krafft, sind für Dürers Entwicklungsgang wesentlich bestimmend gewesen. Wenn Dürer uns hier und da beeinflußt erscheint, so wird damit seiner Größe durchaus nichts genommen, denn solches Nachahmen ist unerläßlich. Jeder große Künstler hält sich mehr oder weniger an die großen Vorbilder und bildet das Insichaufgenommene nach seiner Persönlichkeit um.

Die vordere Seite über dem Weihbrotgehäuse wird durch das Relief des Abendmahls gebildet (Abb. 27), das den gleichen Darstellungen in der deutschen Kunst gegenüber nach dem Gedanken hin einen Fortschritt bekundet. Die ältern deutschen Holzschnitte zeigen die Jünger in steifer Haltung an einem Tische gedrängt nebeneinandersitzend, ohne Handlung und Bewegung, ohne Charakterisierung, so daß Judas oft nicht einmal herauszufinden ist. Wenn sie beim Mahle dargestellt sind, führt wohl einer den Becher zum Munde und ein andrer füllt sein Glas; dennoch aber ist immer noch stilles Beieinandersitzen beibehalten, jeder ist mit sich beschäftigt oder höchstens dem Nebenmanne zugekehrt. Damit Judas, der als Verräter nicht weiter gekennzeichnet ist, von den übrigen herauserkannt wird, hat er seinen Platz etwas abgesondert von den übrigen Aposteln an der Vorderseite des Tisches bekommen oder sitzt auf einem besonderen Stuhle. Durch irgend einen Gedanken ist eine einheitliche Abgeschlossenheit in der Gruppierung noch nicht beabsichtigt.

Auch noch im fünfzehnten Jahrhundert sind die Apostel durch keinen zusammenfassenden Moment in der Handlung begriffen, wenn auch dadurch schon eine Art von Realismus eintritt, daß die Gesellschaft gut ißt und trinkt und einer gewöhnlich mit der Kanne herumgeht, um die leeren Gläser zu füllen. Judas ist dadurch charakterisiert, daß sein Gesicht einen niedrig frechen Ausdruck angenommen hat, den Beutel mit dem verräterischen Gelde in der Hand hält, oder zur Tür hinausgeht. Erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts versuchte man in den Niederlanden wie in Deutschland eine bewegtere Szene zu geben, und durch Schongauer wird die herkömmliche Eintönigkeit durch Handlung durchbrochen. Eine glücklichere Auffassung des Abendmahls war die, daß Christus, nachdem er die Worte: „Einer unter Euch wird mich verraten" ausgesprochen hatte, den Bissen dem Verräter, der den Mund öffnet, darreicht. In dieser Weise faßte Krafft die Szene, nur daß Christus den Bissen in den Becher des Judas taucht, der eben trinken will. Zugleich tritt bei Krafft als Neues eine zweite Handlung hinzu, die gleichfalls dem Berichte der heiligen Schrift entnommen ist. Dem Evangelium Johannis zufolge begriffen die Apostel außer Petrus und Johannes den Sinn des dargereichten Bissens nicht; sie standen vielmehr so sehr unter dem Eindruck der verhängnisvollen Worte, daß von den meisten im Augenblick die Bewegung Christi nicht weiter beobachtet wurde.

Wie Dürer fünfzehn Jahre später für seinen Holzschnitt der großen Passionsfolge, wählte Krafft gleichfalls eine gewölbte Klosterstube. Zwei große Rundbogenöffnungen gewähren einen hübschen Ausblick auf die bergige Landschaft. Eben hatte Christus, der nach alter Sitte seinen Lieblingsjünger wie schlafend in den Armen hält, die Worte

gesprochen. Einige Jünger sind davon sichtlich betroffen. Der rechte Nachbar beteuert dem Herrn seine Unschuld, während dieser, sein schmerzerfülltes Antlitz ein wenig zu ihm wendend, als ob er sagen wollte: „Leider ist es so," den Bissen dem ihm gegenübersitzenden Verräter in den Becher taucht. Das bemerkt der Nachbar des Judas mit Staunen; einige sehen verwundert auf den Herrn, andre sind in erregtem Gespräch, einer füllt unbekümmert den Becher, ein andrer führt ihn zum Munde. Durch die innere Teilnahme der Apostel und durch den Eindruck dessen, was Christus tut, ist eine einheitliche dramatische Wirkung hervorgerufen.

An Tiefe weicher und religiöser Empfindung steht die Christusfigur auf dem dritten Relief, dem Ölberge (Abb. 28), dem auf dem Abschiede nicht nach; vielleicht ist hier das



Abb. 28. Adam Krafft: Ölberg, Relief am Sakramentshäuschen.
(Zu Seite 113.)

inbrünstige Flehen und das zuversichtlich Rettung Erwartende noch ergreifender als jener seinen Schmerz bezwingende Heiland. Man beachte die den Körper durchzitternde Gläubigkeit, das emporschauende Antlitz mit etwas geöffnetem Munde, die einfache Haltung der zum Gebete erhobenen Hände, die geradezu rührende Einfachheit im Gewande, und man bedenke, daß dies zu einer Zeit geschaffen wurde, als die Künstler bei der Schilderung von Affekten gar zu leicht in Übertreibung verfielen. Als fein bedachten Gegensatz zum erregten Christus liegen die drei Jünger im Vordergrunde in tiefem Schlafe. Ein aus Zweigen geflochtener Zaun, durch dessen Tor Judas mit dem Gefolge der Juden kommt, trennt den Garten Gethsemane von einer felsigen Landschaft mit Bäumen im Hintergrunde. Einer aus der Schar, noch außerhalb des Gartens, beugt sich über den Zaun vor, um Christus zu beobachten.



Abb. 29. Adam Krafft:
Figur unten an der Brüstung des Sakramentshäuschens.
(Zu Seite 114.)

Landschaftliche Umgebung und Gewandung sind in diesen drei Reliefs anders behandelt als auf dem Schreyerschen Grabmal. Auffällig ist, daß Krafft in ihnen von dem nachdrücklich dargelegten malerischen Prinzip langsam wieder zurückging. Zwar ist Landschaft und Architektur nicht beiseite gelassen, aber das Malerische ist entschieden der plastischen Auffassung, von der der Meister ausgegangen war, untergeordnet. Dadurch ist die Wirkung ruhiger als beim Schreyerschen Grabmal, und die Gestalten heben sich fast ebenso deutlich wie von einem glatten Hintergrunde ab. Mit gutem Erfolg sind malerische Hilfsmittel im Relief verwendet worden. Auch die Gewandung ist im Vergleich zu den früheren harten Brüchen überraschend klar. Der Meister nähert sich in ihr wieder der flächenhaften Gewandbehandlung auf den Stationen, nur daß an Stelle breiter Bausche und weithin sichtbarer Vertiefungen mit scharfen Kanten weich gerundetes Gefält ohne tiefe Einschnitte getreten ist. Dieser neuen Auffassungsweise ist Krafft in seinen späteren Steinbildern, denn so muß man sie auch fernerhin nennen, treu geblieben. Mit ähnlichen dicken Stoffen sind die acht Heiligenfiguren an dem gotisch durchbrochenen Geländer des Umganges unten am Sakramentshäuschen bekleidet (Abb. 29 und 30). Von der letzten Überarbeitung durch den Meister aber zeugen sie heute wenig, weil sie vielfach beschädigt und oft restauriert sind.

Ganz vorzüglich erhalten sind dagegen die über dem Rankenkranze befindlichen Rundskulpturen, die gotisch geschwungenen Engelchen mit den niedlichen Lockenköpfen, die Geißelung, Christus vor dem Volke, die Verurteilung, Christus am Kreuze und der Auferstandene. Um ihre sorgfältige Durchführung beurteilen zu können, sind sie

freilich viel zu hoch angebracht. Die Abbildung der Geißelung, die nur mit größter Mühe von mir hatte hergestellt werden können, zeigt die lebendige Bewegung der Geißelnden und läßt die feine anatomische Behandlung der nackten Teile ahnen. Die zu oberst stehende Christusgestalt mit der segnend erhobenen Linken verdient das gleiche Lob.

Wenn die Kunst der unverfälschte Ausdruck des menschlichen Wesens ist, wenn tiefempfundene Werke nur in dem Herzen eines gefühlvollen Künstlers ihren Ursprung nehmen, so läßt sich aus der künstlerischen Sprache der Werke auf den Charakter und die Eigenart des Meisters schließen. In den meisten Fällen trifft dies auch zu, wenn schon nicht geleugnet werden soll, daß ein charakterloser Künstler einmal ein schönes Kunstwerk zustande bringen kann. Warme Gefühlssprache und religiöse Gläubigkeit aber wird nur ein wirklich ernst fühlender Mensch in seine Werke hineinlegen können.

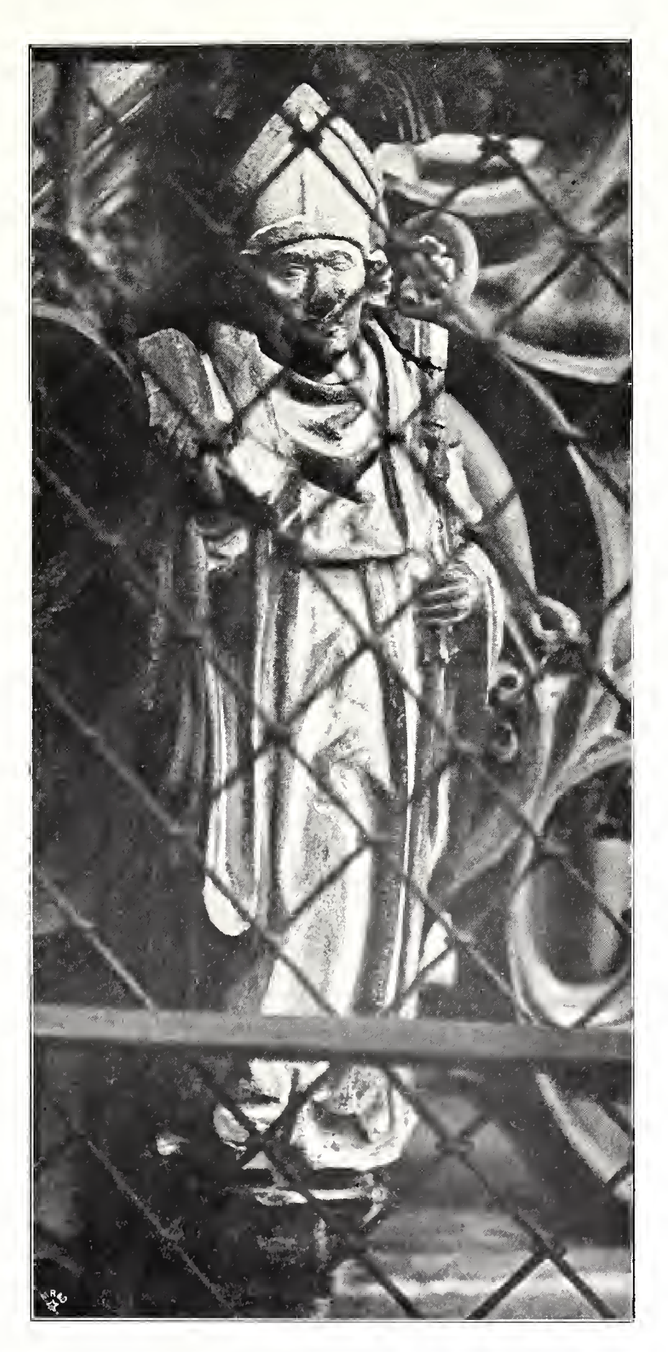


Abb. 30. Adam Krafft: Figur unten an der Brüstung des Sakramentshäuschens. (Zu Seite 115.)

Dürers Persönlichkeit tritt in seinen Werken so hervor, wie die Selbstbildnisse uns den Meister schildern. Wäre uns keins derselben überkommen, so würde sein innerstes Wesen dennoch klar liegen. Dürer war gewiß kein allzu lustiger Mann; sein Sinn war edel und ernst, sein Handeln wohl überlegt und immer darauf gefaßt, dafür Rechenschaft ablegen zu müssen, aber ein Mann, der uns freundlich angehört hätte, würden wir ihn auf der Straße angesprochen haben, mit dem wir ungeziert über hohe wie gewöhnliche Dinge hätten sprechen können und den wir vom ersten Augenblicke der Begegnung an hätten richtig verstehen müssen. Krafft muß ein schlichter, ehrlicher Bürgersmann gewesen sein mit geradem Sinn, mit

empfindungsreicher Seele, dem man seine innersten Empfindungen hätte anvertrauen können, ohne fürchten zu müssen, mißverstanden zu werden. So gibt er sich auf dem Schreyerschen Grabmal wieder in dem Alten mit der Pelzmütze, denn vermutlich gibt dieser seine Porträtfigur wieder (Abb. 19). Der Chronist Neudörffer überliefert uns, daß sich der Meister mit zwei Gesellen in den drei knieenden Gestalten porträtiert habe, die den Unterbau des organisch aufwachsenden Sakramentshäuschens tragen. Jahrhunderte hindurch hielt man die älteste der knieenden Gestalten mit dem unbedeckten Haupte für Kraffts

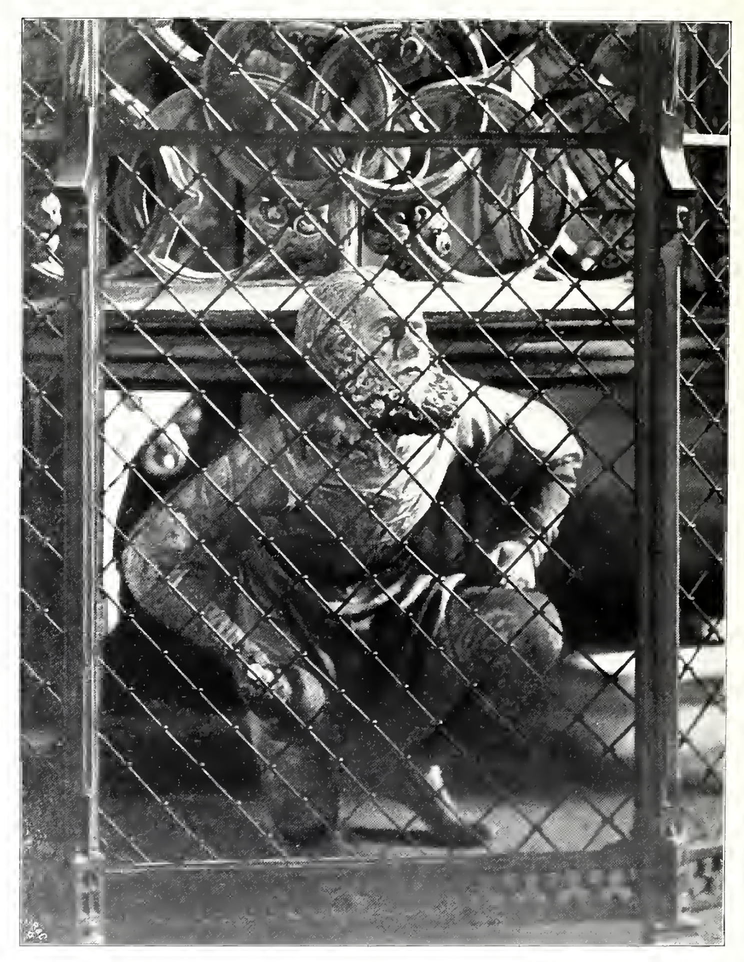


Abb. 31. Porträtstatue Adam Kraffts unter dem Sakramentshäuschen.
(Zu Seite 116.)

Selbstbildnis, und die alten in Kupfer gestochenen Porträts des Meisters sind offenbar nach jenem angefertigt. Ist dieser aber auch der Meister? Mancherlei Bedenken führten zu der Ansicht, Krafft habe sich in der vordersten Figur mit Kappe, Meißel und Schlegel abgebildet (Abb. 31), also in der Arbeitstracht, wie es später Peter Vischer am Sebaldusgrabe tat, und deshalb setzte die Nürnberger Künstlerschaft dem Meister zu Ehren in der Martinskirche zu Schwabach, wo Krafft gestorben sein soll, eine Denktafel mit diesem Porträt. Die ältere früher für Krafft geltende Figur mit dem Stabe aber sei ein Gehilfe, und nur die vorderste könne den Meister darstellen. Bewiesen war jedoch hiermit die neue Ansicht keineswegs, hält doch die älteste Figur zur Seite auf einer alten



Abb. 32. Adam Krafft: Mittlerer Teil vom Sakramentshäuschen zu Kalchreuth.
(Zu Seite 118.)

Abbildung keinen Stab, und weiß man doch nicht, wieviel am Unterteil des Sakramentshäuschens im Laufe der Zeit restauriert worden ist. Eins führt aber vielleicht auf die richtige Bestimmung. Sicher ist, daß Meister Krafft sich unten am Tabernakel dargestellt hat. Die Züge einer dieser drei Gestalten lassen sich in dem Alten, der Hammer und Zange trägt, auf dem Schreyerschen Grabmal wiedererkennen (Abb. 19). Und dies

bietet wohl einen hinreichenden Grund, in beiden den Meister zu vermuten, wenn auch der gut erhaltene Porträtkopf auf dem Grabmal etwas älter erscheint als am Sakramentshäuschen. Danach wäre am Tabernakel der mit Kappe, Hammer und Schlegel der Meister (siehe Titelbild). Dieser würde gewiß nicht jünger erscheinen, setzte man der früher irrtümlich für den Meister ausgegebenen Figur auch eine Kappe auf.

Der Ruhm, den Adam Krafft mit seinem Prachtbau in der Lorenzkirche geerntet hatte, ließ auch in der Umgegend den Wunsch erwachen, etwas ähnliches von des



Abb. 33. Adam Krafft: Geißelung, Zeichnung in der Pinakothek zu München. (Zu Seite 119.)

Meisters Hand zu besitzen. Aber durchaus nicht alle Tabernakel, die sich in den umliegenden Städten und Dörfern befinden, hat seine Hand verfertigt; die meisten sind nach seinem Vorbilde von unbedeutenden Steinmetzen roh und handwerksmäßig gearbeitet. Sicherlich aus Kraffts Werkstatt hervorgegangen und teilweise vom Meister selber ausgeführt ist das Sakramentshäuschen in der 1471 erbauten Dorfkirche zu Kalchreuth, drei Stunden von Nürnberg gelegen (Abb. 32). Nach der Kalchreuther Chronik stiftete im Jahre 1498 Wolff Haller, dessen reiche Patrizierfamilie aus der Ulrichslinie schon seit dem vierzehnten Jahrhundert das Dorf Kalchreuth besaß, der Kirche einen Choraltar mit Holzschnitzereien und ein Sakramentshäuschen. Dieser äußerst ver-

mögende Patrizier wird, um die Kirche mit einem schönen Kunstwerke zu schmücken, gewiß den tüchtigsten Bildhauer Nürnbergs mit der Anfertigung des Tabernakels betraut haben. Dieser war Adam Krafft, und aus stilistischen Gründen gehört es ihm auch an. Auf einem kunstvoll gearbeiteten Sockel ruht das mit vier schönen Statuen geschmückte Gehäuse, das von einem Kranze aus verschlungenem Rankenwerk, ähnlich wie in St. Lorenz, aber vielfach beschädigt, bekrönt ist. Aus diesem wachsen in der Mitte Säulen hervor, eine schöne Krönung der Maria tragend. Diese umgeben dünne gedrehte Säulchen und Streben, die sich zu einem Baldachin vereinen. Von hier steigt der turmartige Bau, in dem man Christus mit der Dornenkrone erblickt, bis zur Wölbung der Decke. Über der vordern Gittertür des Gehäuses sind zwei Engel angebracht, von denen der eine das Tuch der Veronika trägt. Die Behauptung, Kraffts Kunstweise lasse sich in dem Tabernakel erkennen, rechtfertigen außer den uns bereits bekannten architektonischen Gliederungen die noch vorhandenen Engel mit Marterwerkzeugen über dem Rankenkranze, denen der Meister dieselbe eigentümlich geschwungene Haltung und klare Gewandung und dieselben niedlichen Lockenköpfchen wie am Lorenzwerke verliehen hat. Vor allem aber wird die Frage nach dem Autor durch die Gruppe der von Gottvater und Christus gekrönten Maria entschieden, die sprechende Ähnlichkeit mit der um dieselbe Zeit gearbeiteten Rebeckschen Grabtafel in der Frauenkirche zu Nürnberg zeigt (Abb. 40). Maria hat den echten Typus der Krafftschen Madonna.

Von den übrigen Sakramentshäuschen der Umgegend scheint nur das in der alten romanischen Klosterkirche zu Heilsbronn, der Gruft der Hohenzollern, mit Krafft zusammenzuhängen. Der Entwurf zum Sockel läßt sich in einer der sieben in dem Kupferstichkabinett der Münchner Pinakothek befindlichen Zeichnungen erkennen, die dem Meister angehören (Abb. 33). Eine der Zeichnungen stellt die Geißelung dar. Christus ähnelt dem Heiland auf der Auferstehung des Schreyerschen Grabmals, und sein Antlitz trägt etwas von den schmerzlichen, wehmütigen Zügen dessen auf der dritten Station. Das Tabernakel in der Stadtkirche zu Schwabach kann nicht ohne Bedenken Krafft zugewiesen werden, wenn es auch der Tradition nach von ihm gearbeitet sein soll, und die übrigen zu Katzwang, Fürth, Ottensos werden ohne Beziehung zu Krafft sein. Weit mehr zeigt Kraffts Ausdrucksweise das Sakramentshäuschen zu Krailsheim, das im Jahre 1499 von einem Meister Lorenz ausgeführt wurde. Die obersten Figuren, Christus als Schmerzensmann und Maria und der schöne Johannes zu seinen Seiten, erinnern so sehr an des Meisters Arbeitsweise, daß man sich den Verfertiger des Tabernakels nur als einen in der Krafftschen Werkstatt herangebildeten Gehilfen denken kann. Von dem Tabernakel, das Krafft im Jahre 1500 für die Klosterkirche zu Krailsheim, eine Stunde von Donauwörth, lieferte und wofür er 330 fl. erhielt, ist nichts mehr erhalten. Dasselbe Schicksal hatte das Sakramentshäuschen mit einer schönen Darstellung des Abendmahls in der früheren Augustinerkirche, für die Krafft das später zu besprechende Pergenstörffersche Grabmal (Abb. 38) lieferte.

* * *

Hatte Krafft in den Stationen und in dem bildnerischen Schmuck des Sakramentshäuschens die biblischen Vorgänge im rechten Volkston gegeben, so tat er mit dem trefflichen Relief über dem Tore der Stadtwage einen frischen Griff ins bürgerliche Leben (Abb. 34). Jenes Humorvolle, das die altdeutschen Meister naiv und liebenswürdig der Schilderung gemütlicher Szenen aus dem Heiligenleben, besonders gern der Ruhe auf der Flucht oder der Geburt der Maria, beifügten, jenes ausgelassene Treiben der herbeigeeilten Engelchen, das den nüchternen Volkssinn auch in ernsten Szenen belustigen sollte, jenes Komische aus dem Alltagsleben hat Krafft in dem Wagerelief äußerst glücklich benutzt, und gerade in jenem genreartigen Vorgange aus dem Volksleben ist es hier in seiner urwüchsigen und einfachen Art am rechten Platze. In der Mitte steht der Wagemeister und schaut zu dem nach seiner linken Seite hin ausschlagenden Züng-

lein der Wage hinauf. Um das fehlende Gewicht abzuschätzen, zieht er mit beiden Händen abwechselnd an den beiden Ketten, woran die Wageschalen hängen, während ein Knecht eben auf die eine Schale, in der schon zwei Gewichte stehen, noch ein drittes stellen will. Bei der anderen Schale, auf der ein großer Ballen liegt, steht der



Abb. 34. Adam Krafft: Relief über der Tür der alten Stadtwage zu Nürnberg.
(Zu Seite 119 u. 120.)

Kaufherr, der ein wenig abgewendet mit saurer Miene in den großen Beutel greift, um das Unangenehmste beim Einkauf zu erledigen. Meisterhaft verstand Krafft, den Unwillen im Gesicht des Käufers, der viel zu zahlen hat, wiederzugeben. In der technischen Ausführung dieser lebensvollen Gestalten, die sich wie Rundfiguren vom Grunde abheben, beweist Krafft seine ganze Geschicklichkeit. Die Ketten sind täuschend nachgebildet, sie sind fast losgelöst vom Hintergrunde und erscheinen wie aus Eisen. Zu-

gleich ist dieses Relief in der geschickten Anordnung der beiden Wappen und der Spruchbänder wie in der Beifügung der baldachinartigen Bekrönung ein Dekorationsstück von seltener Harmonie. Ähnlich wie beim Sakramentshäuschen sind die gotischen Zierformen der Baukunst mit vollkommener Freiheit dekorativ für die Reliefplastik verwendet worden. Das Wappen über dem Knechte trägt den Jungfrauenadler, das über dem Kaufherrn ist das eigentliche Nürnberger Wappen. Auf dem Bande über dem Wagemeister liest man die Inschrift: „Dir als [wie] einem andern." Das die beiden Wappen verbindende Band gibt als Entstehungszeit 1497 an. Wenn auch ein urkundlicher Beleg für Krafft als Meister fehlt, so darf man doch die traditionelle Zuweisung nicht einen Augenblick bezweifeln.

Ähnlichen kurzen Wuchses sind die beiden stämmigen Figuren des Josua und Kaleb in der Bindergasse 20, die auf einer Stange die große Wundertraube tragen (Abb. 35). Ihnen ist durch die komischen Bewegungen gleichfalls jene humoristische



Abb. 35. Adam Krafft: Josua und Kaleb mit der Wundertraube an einem Hause der Bindergasse zu Nürnberg. (Zu Seite 121.)

Auffassung wie den Wagegestalten verliehen, und ihre naturalistische Durcharbeitung war früher gewiß ebenso fein, ehe das frisch entworfene Relief mit Ölfarbe überstrichen wurde. Auffallend nur ist die Traube, die wie eine Beere aussieht, den realistischen Figuren gegenüber.

Ein weiteres Stück Krafftschen Kunsthandwerks ist an dem Hause Theresienstraße, das früher dem Hieronymus Paumgärtner gehörte, in dem durch wiederholten Anstrich in der Oberfläche verdorbenen Relief des heiligen Georg, der auf dahersprengendem Pferde mit gezücktem Schwerte den Lindwurm bekämpft, zu erkennen, wie auch schon Neudörffer versichert. Wenn auch der Rumpf des Pferdes zu lang und die Vorderfüße zu kurz geraten sind, so ist doch die Bewegung gut gelungen, und die Ritterfigur, die fest im Sattel sitzt, entschädigt für die Mängel in der Zeichnung des Pferdes. Die vom Schreyerschen Grabmal her bekannte malerische Tendenz tritt im Landschaftlichen wieder mehr hervor.

Derartige kleinere Aufträge für den Häuserschmuck, wie Madonnengestalten, Wappen, kunstvoll durchbrochene Brüstungen ließ Krafft neben den größeren Arbeiten für die Kirchen in seiner Werkstatt ausführen und legte an manchem Werke fleißig selbst Hand mit an.

Das meiste von den kleineren Steinmetzarbeiten ist zugrunde gegangen, manches aber gewährt uns in den alten Patrizierhäusern einen anheimelnden Blick in Nürnbergs alte Vergangenheit. Neudörffers Bericht zufolge soll Meister Krafft alle Zierat und Bilder in des Herrn Andreas Imhoff Behausung bei St. Lorenzen mit gebrannten Leimen ausgeführt haben, und urkundlich versprach er dem Peter Imhoff, „die staine stiegen und andere arbeyt schierst anders und gar auszumachen". Davon mögen in dem früheren Imhoffschen Hause, jetzt Tucherstraße 20, die gotisch durchbrochenen Geländer mit vielen Wappen, unter denen besonders das Holzschuhersche hervorzuheben ist, und die Reste figürlicher Darstellungen an zwei Säulenkapitälen übrig geblieben sein. In einem gewölbten Gange des Hauses Winklerstraße 5 könnten zwei schwebende Engel im Relief, ein Kreuz haltend, worin das Monogramm Christi, der gekreuzigte Heiland mit Joseph und Maria zur Seite verbildlicht sind, ebenso die vier Schlußgewölbsteine mit den Symbolen der hl. Evangelisten unter des Meisters Leitung angefertigt sein, doch fehlt jeder urkundliche Nachweis darüber. So gut wie sicher aber ist die an das durchbrochene Geländer des Lorenz-Tabernakels erinnernde Brüstung am Hause Adlerstraße 21 von 1498 mit einem kleinen vortrefflich komponierten Relief der Anbetung, das untrügliche Zeichen Krafftscher Kunstweise an sich trägt, in des Meisters Werkstatt entstanden (Abb. 36). Roh überstrichen und verdorben in der Oberfläche, wie es heute leider ist, läßt es die stimmungsvolle Auffassung des Familienglückes und den Krafftschen Madonnentypus dennoch erkennen. Von den Krafftschen Madonnen gebührt der feinempfundenen Maria mit Kind an der Ecke des Hauses Bindergasse wegen des großen, einfachen Wurfes in der Gewandung und der schlichten Auffassung der still für das Kind sorgenden Mutter, wie sie Dürers Ideal noch blieb, besondere Beachtung (Abb. 37). Als eine auf das Wohl ihres Kindes bedachte und der ganzen Menschheit nahestehende, hilfsbereite Mutter erscheint sie uns auf der prachtvollen Pergenstörfferschen Grabtafel wieder (Abb. 38).



Abb. 36. Adam Krafft: Relief der Anbetung am Hause in der Adlerstraße zu Nürnberg. (Zu Seite 122.)



Abb. 37. Adam Krafft: Madonna am Eckhause der Bindergasse zu Nürnberg.
(Zu Seite 122.)

„In den Klöstern, als bei St. Ägidien im Kreuzgang an der Wand“, so notierte Neudörffer, „hat er ein schön Kunststück, von Mathias Landauer gestiftet, und dann bei den Augustinern und Dominikanern unterschiedlich kleine Stücke gemacht.“ Von diesen Werken sind heute noch drei untereinander verwandte Grabdenkmäler erhalten, die, nicht mehr an den früheren Stellen befindlich, zum Kirchenschmuck verwendet worden sind. Alle dienen sie zur Verherrlichung der Maria. Zu ihren Füßen knieen die verstorbenen Familienmitglieder, zu deren Andenken die Grabtafeln gestiftet sind, und Andächtige aus allen Ständen in betender Stellung. Die heute in der Frauenkirche befindliche Pergenstörffersche Denktafel mit der herrlichen Krönung der Maria (Abb. 38), die zwischen 1498 und 1499 für das Augustinerkloster gestiftet wurde, stellt die fast überlebensgroße Madonna als Gnadenmutter dar. Sie ist ein sogenanntes Schutzmantelbild, wie Holbeins populäre Madonna des Bürgermeisters Meyer, und gilt als ein Glaubensbekenntnis der damals noch ungeteilten katholischen Christenheit. Auch in dieser göttlichen Auffassung ist der rein mütterliche Zug beibehalten. Die Mutter ist nur darauf bedacht, daß ihr Kind, das sie auf dem linken Arme trägt und mit der rechten Hand festhält, nicht falle, denn es ist unruhig und dreht sich in rascher Bewegung seitwärts von der Mutter ab. Von behaglichem Wohlgefallen an ihrem Kinde und pflichtvoller Liebe zur Menschheit ist sie so sehr durchdrungen, daß sie nicht einmal das Rauschen der Gewänder der niederschwebenden Engel hört, die auf ihr Haupt die Himmelskrone senken wollen, und taub ist für die Geschäftigkeit der flatternden Engel, die in stürmischer Bewegung ihren Mantel zum Schutze für die betende Christenheit emporziehen. Diese ist durch Könige, Bischöfe, Pilger als Vertreter des heiligen römischen Reiches ihr zur Rechten, durch acht Glieder der Stifterfamilie ihr zur Linken angedeutet. In diesen knieenden, individuell gehaltenen Figuren, in welchen in feiner Weise die verschiedenen Grade frommer Andacht beleuchtet sind, und in den holdseligen Engelsköpfen zeigt sich Krafft als ganzer Meister. Wenn auch die Haltung der Maria noch gotisch befangen und der untere Teil der Beine trotz der Verkürzung zu kurz geraten ist, der Faltenwurf für unseren Geschmack etwas zu knitterig ist; so drückt sich doch in dem liebevollen Neigen des weniger geistreich als gemütvoll aussehenden Kopfes Marias zum unruhigen Kinde hin rein deutsches, gefühlvolles Wesen aus, und kleine Mängel werden den künstlerischen Wert der Arbeit nicht schmälern (Abb. 39). Die frische Beobachtung der Natur und einfache Wiedergabe genrehafter Motive, wie sie die Beziehung der Mutter zu ihrem Kinde zeigt, wird uns immer für den Meister besonders einnehmen. Auch die Komposition ist edel, und die reizvolle dekorative Umrahmung und die baldachinartige Bekrönung, die in der freien Herausarbeitung vom Reliefgrunde schon ein Meisterstück ist, klingen

mit der malerischen Gestaltung des Plastischen wundervoll zusammen. Reicher an Falten als in den Reliefs am Lorenz-Tabernakel ist die Gewandung gehalten, aber in dem teilweise knitterigen Gefält sind eckige Brüche vermieden. Durch dieses ist hier die malerische Wirkung erlangt, nicht aber durch Häufung von Dingen, die außerhalb der Grenzen der Reliefplastik liegen. In dem vor 1500 von Hans Rebeck gestifteten Grabmal (Abb. 40) besteht die Gewandung aus schweren, dicken Stoffen, deren Falten mit einer gewissen Breite, vielleicht etwas zu reich und bauschig, aber abgesehen von



Abb. 38. Adam Krafft: Pergenstörffersche Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 122—124.)

der unmöglichen über das rechte Bein hochgeschobenen Falte, im ganzen klar an Motiven gegeben sind. Auf Wolken kniet Maria. Die Hände zum Gebet erhebend, wird sie von Gottvater und Christus, die hoheitsvoll neben ihr thronen, gekrönt. Vier Engel spannen hinter ihnen ein weites Tuch aus. War im Pergenstörfferschen Grabmal, das zwar größer und schöner ist, dem es aber hinsichtlich der künstlerischen Behandlung nicht nachsteht, der krönende Baldachin aus Maßwerk zusammengesetzt, so tragen die Seitenpfeiler der Rebeckschen Denktafel einen flachen dreiteiligen Bogen von naturalistischen, fein durchbrochenen Weintraubenranken, die wiederum eine äußerst geschickte, dekorative Verwendung fanden. Unter den Wolken halten, durch ein Gesims getrennt, zwei Engel die Denkschriftstafel, und als unterer Abschluß tragen zwei Männer das



Abb. 39. Adam Krafft: Detail von der Pergenstörfferschen Gedächtnistafel.
(Zu Seite 123 u. 124.)

Familienwappen. Trotz des erneuerten häßlichen Anstrichs mit grellen Farben, die glücklicherweise auf der beigefügten Abbildung (40) nicht störend wirken, bekunden die Köpfe, Arme und Füße noch die feine Durchbildung und Modellierung, die wir vom Schreyerschen Grabmal her kennen. Nur die Ohren bei Christus und Maria sind auffallend groß.



Abb. 40. Adam Krafft: Rebecksche Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 124 u. 125.)

Das dritte Werk dieser Art ist das aus Freifiguren bestehende Landauer-Grabmal, das Reliefstil und Rundplastik vereinigt (Abb. 41). Es ist das am schlechtesten erhaltene, weil es beim Brande der Ägidienkirche, in dessen vom Feuer verschonten Tetzelkapelle es heute aufbewahrt wird, arg gelitten hatte. Es war eine Stiftung des Mathias Landauer, der schon beim Auftrag des Schreyerschen Grabmals Anteil

gehabt hatte und vermutlich nach dem Tode seiner Frau im Jahre 1501 dem Meister Krafft den Auftrag gab, dessen dieser sich 1503 entledigte, wie die Jahreszahl auf dem Gesims, das die eigentliche Grabtafel von der darunter befindlichen Inschrift trennt, angibt. Die Tafel ist von oben nach unten in drei Nischen und diese wiederum quer durch eine Wolkenreihe geteilt, so daß sechs Felder entstehen. Oben in der mittleren Nische kniet Maria und wird von zwei schwebenden Engeln gekrönt. Ihr zugewendet thronen in den beiden äußern Nischen unter zerstörten gotischen Baldachinen Christus und Gottvater, dessen Haltung besonders edel ist. Zwei kleine Engel befinden sich hinter ihnen. Die Gewandung ist klar, reich an Einbuchtungen und aus schweren Stoffen bestehend. Unterhalb der Wolken befindet sich eine reizende Gruppe von musizierenden Engeln, zur rechten Seite die betende Christengemeinde, zur linken viele Mitglieder der Familie Landauer in lebensvollen Figuren mit schöner Gewandung. In den darunter befindlichen Wappen erkennt man das Landauersche, das Landauersche und Hallersche vereinigt, das Rothenhahnsche, das Landauersche und Schlüsselfeldersche, das der Landauer und Starken, die beiden letzten wieder verschränkt. Unter der Tafel steht die Inschrift, die heute nur noch zur Hälfte sichtbar ist, weil man sich nicht gescheut hat, mit Eisenstäben den davorstehenden Altartisch daran zu befestigen. Auf jeder Seite erblickt man noch ein großes Landauersches Wappen, links mit einem kleinen der Schreyer, rechts mit einem kleinen Rothenhahnschen Wappen in der untern Ecke.

Dieses Werk bildet den Abschluß der künstlerischen Entwicklung des Meisters; es zeigt ihn noch auf der Höhe seiner Leistung. Die um 1508 vollendete Holzschuhersche Grablegung, wie sich nach den datierten Wandbildern der Nische vermuten läßt, bedeutet einen Rückgang und wird zum größten Teil von Gehilfen gearbeitet worden sein, als

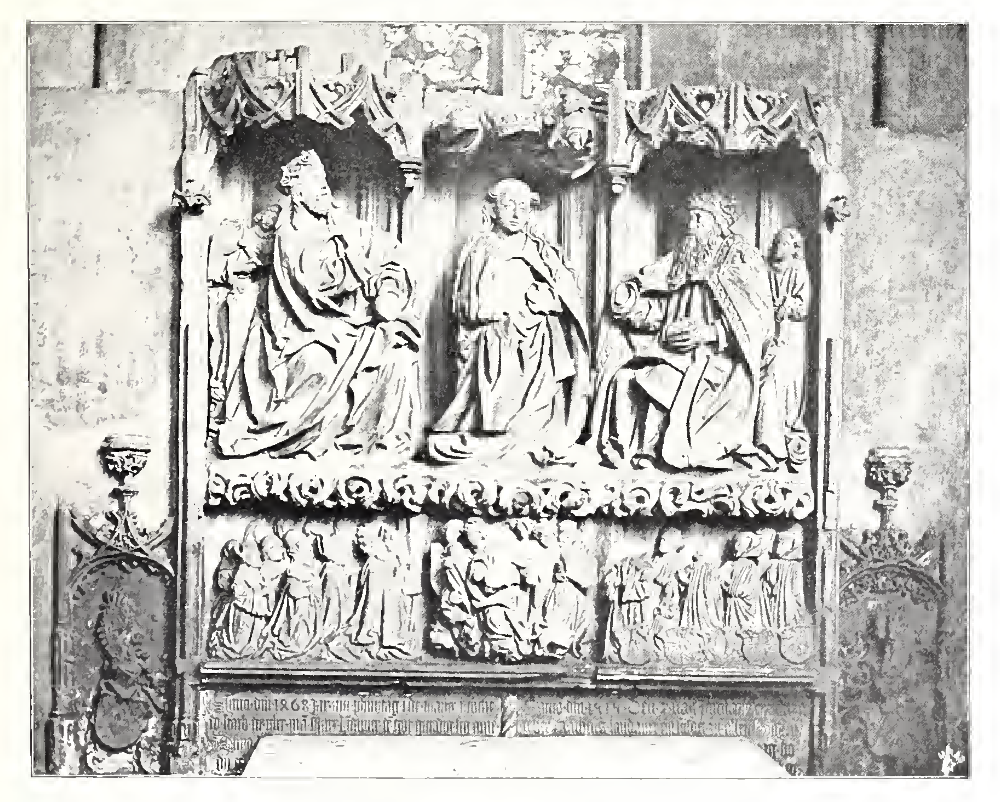


Abb. 41. Adam Krafft: Landauer-Grabmal in der Tetzelkapelle der Ägidienkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 126 u. 127.)

der Meister, der ein Jahr später starb, durch Siechtum an der Weiterführung der Arbeit verhindert war (Abb. 42). Urkundlich zwar nicht als Krafftsche Arbeit beglaubigt, entstammt sie als Stiftung des Georg Holzschuher, der 1529 starb, zweifellos seiner Werkstatt. In einer Nische zur rechten Hand, wenn man in die Familienkapelle der Patrizierfamilie Holzschuher auf dem Johanniskirchhof eintritt, ist diese Grablegung, aus sechzehn gemeißelten Rundfiguren bestehend, aufgestellt. Nikodemus und Joseph wollen den Leichnam in einen Sarkophag senken. Der eine faßt mit beiden Händen unter die Schultern, der andre hat die Beine Christi unter den Arm genommen. Die Mutter betrachtet schmerzhaft das Antlitz ihres Sohnes. Eine der heiligen Frauen hat seinen linken Arm ergriffen; klagend sehen die übrigen Frauen, Johannes und Simon von Kyrene, der durch die Nägel vom Kreuze gekennzeichnet ist, dem traurigen Vorgange zu. Ähnlich wie auf dem Schreyer-Monument (Abb. 17) kniet Maria Magdalena an der Ecke des Sarges und ringt die Hände. Aber wieviel lebendiger und packender war dieses Motiv dem Meister auf dem sechzehn Jahre älteren Relief gelungen! Man betrachte beide Grablegungen nebeneinander, vergleiche die fein durchdachte Komposition der Schreyerschen Grabtafel und in den individuellen Gesichtern die sorgsam abgestufte Schilderung des Schmerzes, von der stummen Klage bis zum lauten Ausbruch des Schluchzens, mit den teils handwerksmäßig, teils oberflächlich behandelten Figuren der Holzschuherschen Grablegung, die mit dem starren Gesichtsausdruck leblos und wie versteinert erscheinen und sich viel zu sehr um den toten Christus drängen. Man stelle sich hin, wohin man will, niemals wird man alle Figuren zugleich sehen können; eine wenigstens wird die andre verdecken. Abgesehen davon, daß für Christi Körperlänge der Sarkophag viel zu klein ist, zeigte bisher der Typus der Krafftschen Frauen nie eine solche Eintönigkeit im Ausdruck wie hier, und diese schematisch langgezogenen Augenlider, die bei ihrer geringen Wölbung nur wenig den Augapfel erkennen lassen, scheinen auf weniger geschulte Hände hinzudeuten (Abb. 43). Möglich ist vielleicht, daß durch die frühere Bemalung, deren Spuren an den einst weißen Gewändern und vergoldeten Säumen noch zu erkennen

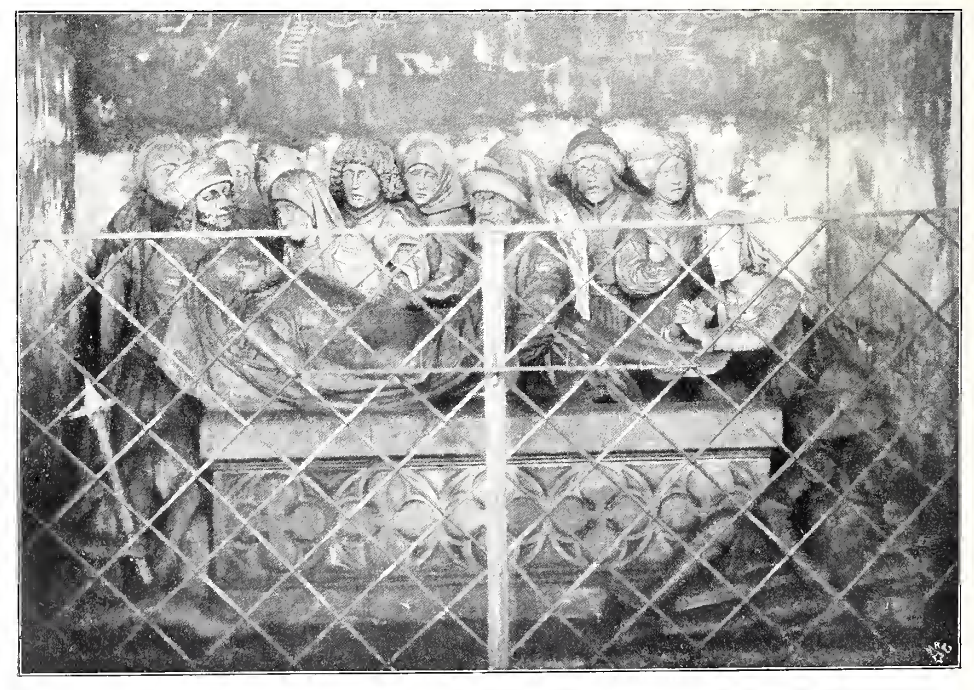


Abb. 42. Adam Krafft: Grablegung in der Holzschuherschen Familienkapelle auf dem Johanniskirchhof zu Nürnberg. (Zu Seite 127—129.)



Abb. 43. Adam Krafft: Details von der Holzschuherschen Grablegung.
(Zu Seite 128 u. 129.)

sind, mehr als durch den heutigen grauen Überstrich die angenehme Täuschung, als lebe alles, hervorgerufen wurde und daß deshalb auch weniger detailliert in den Stein gearbeitet wurde. Dennoch aber macht das Werk den Eindruck, als habe der Meister die Vollendung aller Figuren nicht mehr überwachen können. Ein curioses Rätsel bleiben auch die drei schlafenden Kriegsknechte, die viel zu klein geraten und bei dem wichtigen Vorgange schon in tiefen Schlaf versunken sind. Möchte man nicht glauben, daß sie eine spätere Zutat sind? Bei weitem feinere und naturalistischere Durcharbeitung bekundet jedoch noch heute die Christusgestalt. Das schöne Antlitz mit den edlen Zügen, in denen in lebensvoller Naturwahrheit ein Gemisch von leisem Schmerz und sanftem Frieden liegt, die schöne Linie des Körpers, die noch großartiger als auf dem Schreyerschen Grabmal ist, lassen auf eigenhändige Ausführung des Meisters schließen. Nikodemus greift mit den Händen unter die Schultern Christi. Diese werden etwas hoch gezogen, weil die Muskeln ihren Dienst versagt haben, und eine Falte entsteht in der Haut. Leicht sinkt das Haupt zur Seite. Der schlaffe rechte Arm ist in das Tuch gesunken und bekommt dadurch eine Stütze. Derartige Motive setzen ein auf treue Naturbeobachtung eingehendes Studium voraus und gelingen nur einem künstlerisch veranlagten Meister.

Damit ist die Reihe der uns erhaltenen Werke Kraffts erschöpft. Wohl haben wir aus Urkunden und Berichten Kunde von weiteren Arbeiten, allein es fehlt uns dafür jeder Anhalt, um uns einen Begriff von ihnen machen zu können. Verschiedene Werke, die Neudörffer aufzählt, sind wie viele Kunstschöpfungen jener Zeit wegen ihres verwitterten Zustandes schließlich beseitigt worden, so „das groß Werk bei der Thür St. Sebaldi von Sebald Schreyers Besoldung“, ferner nach des Bamberger Kunstfreundes Heller Bericht ein Werk beim Meßnerstüblein der großen Stieg gegenüber und der Salvator vor der Ehetür bei der Sakristei zu St. Sebald und endlich des Engels Gruß an Gabriel Prenners Haus, das an der Ecke der Fleischbrücke auf der Lorenzer Seite (L. 3) lag. Ein Irrtum war es, diese erwähnte Verkündigung in der Gruppe der Maria und des Engels vom Jahre 1504 an dem Eckhause der Winklerstraße und des Schulgäßchens, der Sebalduskirche zur Seite, zu erkennen, obwohl beide Figuren von Krafft herrühren könnten. Zu einer Zeit, die gewöhnt war, alle

bessern Steinwerke der Spätgotik für Adam Krafft, alle Schnitzwerke für Veit Stoß und alles, was in Erz gegossen war, für Peter Vischer in Anspruch zu nehmen, hatte man noch andere Skulpturen unserm Meister zugewiesen, die die Kritik ihm heute längst abgesprochen hat.

Jahre fleißigen und ruhmvollen Schaffens waren für Krafft im letzten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts verflossen. Unverdrossen legte der rührige Meister bei der Ausführung der Bildhauerarbeit selbst Hand an, und alles, was seine Werkstatt verließ, atmete künstlerischen Geist aus und war von des Meisters Persönlichkeit durchdrungen. Sollte da nicht reichlicher Gewinn für die tüchtigen Arbeiten geflossen sein? Müßte man nicht annehmen, daß der Meister seine letzten Tage in sorgloser Ruhe hätte verleben können? Um so mehr überrascht es uns, wenn wir aus dem Geheimbüchlein des Hans Imhoff erfahren, daß Krafft sich im Jahre 1503 in Geldnot befand. Mitleid erfüllt uns, vernehmen zu müssen, daß er am 6. November 1503 bei seinem Gönner Hans Imhoff, der auch in der Not ferner sein Freund und Helfer blieb, drei silberne Becher und ein Paternoster versetzte, worauf er 27 fl. erhielt, und daß er sich außerdem am 29. November desselben Jahres von jenem noch 2 fl. und 20 kr. lieh. Eine später im Geheimbüchlein hinzugefügte Notiz gibt an, daß Krafft sein Pfand nie eingelöst hat und Imhoff die Becher verblieben, die einen Wert von 30 fl. haben mochten. Tiefer noch geriet der Meister bei der Familie Imhoff in Schuld, denn im Jahre 1505 schuldete er dem Peter Imhoff 310 fl., wofür er diesem zum Unterpfand sein damaliges Hauseigentum gerichtlich eingesetzt hatte. Allem Anschein nach besaß Krafft in besseren Zeiten ein größeres Haus, das Neudörffer zufolge auf „dem Steig bei den Zwölffbrüdern in einem großen Hof“, an dessen „großem Haußthor vornen ein steinerner Lindwurm, daraus Wasser fleußt“, gestanden hat. Vielleicht läßt sich der Wohnungswechsel so deuten, daß er, durch seine schlechte finanzielle Lage gezwungen, sein größeres Haus mit einem kleineren vertauscht hatte. Ob eine tückische Krankheit, die seine Kräfte aufzehrte, ihn beschlichen hatte, so daß er der schweren Meißelarbeit nicht mehr recht gewachsen war und größere Aufträge nicht mehr übernehmen konnte? Vermuten läßt sich dies, wenn wir sein letztes bekanntes Werk, die Holzschuhersche Grablegung, betrachten, die den früheren Leistungen weit nachsteht, und wenn die alte Sage auf Wahrheit beruht, daß er im Spital zu Schwabach gestorben sei. Gewißheit haben wir nur darüber, daß er in den letzten Jahren seines Lebens auch gewöhnliche Steinmetzarbeiten übernahm, indem er 1505 seinem Gläubiger Peter Imhoff versprach, an dessen Hause die steinernen Stiegen auszubessern, sobald er die ihm von einem Marschalk übertragene Arbeit, die vielleicht in den von Gesellenhänden ausgeführten Bamberger Stationen zu erblicken ist, vollendet hätte.

In tiefes Dunkel gehüllt bleibt Kraffts Familienleben. Neudörffer berichtet ausdrücklich, daß der Meister sich zum zweiten Male am 6. September 1503, also damals als er bereits über die besten Mannesjahre hinaus war, mit einer Witwe Magdalena vermählt habe, die sich ihm zu Gefallen Eva hatte nennen müssen. Urkundlich jedoch ist nur von einer Barbara als Kraffts Frau die Rede. Wenn ferner im Jahre 1505 Barbara Keglin vor Gericht erklärt, daß sie von Frau Barbara, Meister Adams Gattin, 20 fl. erhalten habe und auf alle weiteren Ansprüche, die sie wegen ihres mit Meister Adam erzeugten Kindes erhoben hatte, verzichte, so könnte dieser Meister Adam mit Adam Krafft identisch sein, da dessen Frau auch Barbara hieß. Ist dies wirklich der Fall, so bleibt Kraffts Verhältnis zu seiner Frau ein ungelöstes Rätsel. Zweierlei wäre dann möglich: entweder, daß der Meister mit seiner urkundlich genannten Frau Barbara nicht glücklich lebte und sich deshalb mit jener Barbara Keglin einließ, oder daß er vor seiner Vermählung mit Barbara in Verkehr mit Barbara Keglin stand, und daß jene aus Liebe zu ihm die Kosten, die diese des Kindes wegen zu beanspruchen hatte, für ihn bezahlte, weil er zahlungsunfähig war. Danach könnte Neudörffer recht behalten, daß sich Krafft im Jahre 1503 noch einmal verheiratet habe, scheint es doch damals nichts Seltenes gewesen sein, im hohen Alter noch einmal in die Ehe

zu treten. Hans Sachs heiratete noch mit siebzig Jahren. Nur fällt es auf, daß bei Neudörffer Kraffts Frau nicht Barbara, sondern Magdalena heißt, was einen gegen die genaue Angabe des Hochzeitstages mißtrauisch machen könnten. Anderseits aber möchte man doch glauben, daß des Rechenmeisters Bericht im Kerne Wahres enthält. Die späte Heirat des alten Meisters wird damals in Nürnberg Stadtgespräch gewesen sein, und noch nach Jahren wird sich die Kunde davon im Volke erhalten haben.

Goethes Ausspruch: „Kunst ruht auf Handwerk" paßt wohl auf keine Zeit besser als auf Nürnbergs vergangene Kunstblüte. Kunst und Handwerk waren damals in Nürnberg vereinigt. Aus Handwerkern gingen die Künstler hervor, indem sie allmählich das Handwerksmäßige ablegten und selbständig schufen. Aber sie lebten weiter wie Handwerker. Die verhältnismäßig geringe Bezahlung konnte sie auch zu keinem Luxusleben führen. Eine Million wurde damals an einem Kunstwerk noch nicht verdient, so daß sie, um in der Gesellschaft zu glänzen, zu schnellem und sorglosem Arbeiten verleitet werden konnten. Dürer hat sich gewiß bei seinen Kompositionen genug gequält, und der Lohn, den er dafür empfing, war gewiß keine entsprechende Bezahlung dafür. Er lebte wie all die andern Meister, die unter ihm standen, als einfacher Bürgersmann.

Auch Krafft hat sich vom einfachen Steinmetzen zum Künstler emporgerungen, und nicht nur in der Technik allein hat er Virtuoses geleistet, sondern was Idee und Komposition anlangt, spricht rein künstlerisches Empfinden in der einfachen Sprache eines soliden Bürgertums aus seinen gefühlvollen Werken. Immer hat er äußerst klar und wirkungsvoll komponiert. Seine untersetzten Gestalten bewegen sich frei im Raume, ihre Gewandung ist mannigfach, im Verhältnis zu den übrigen Künstlern der Zeit jedoch einfach. Der Gesichtsausdruck ist niemals gleichgültig, immer lebenswahr, tief und ernst in der Empfindung. Der technischen Ausführung gebührt im höchsten Grade unsere Bewunderung. Bisweilen scheint die routinierte Kühnheit, mit der in den Stein gearbeitet ist, das Material zu verleugnen. Neben einer gewissen Breite in der Reliefbehandlung entzückt uns die sorgsältige Berücksichtigung der Details, die akkurat durchgeführt sind und nie kleinlich wirken. In Form und Auffassung ist er einer der feinsten Naturalisten, und nie hat er die Grenze des Natürlichen überschritten. Plastiker in der Durchbildung der Figur, Maler in der Komposition, steht Krafft als Parallele zu Ghiberti da, dessen Baptisteriumstüren, wahre Pforten des Paradieses, mit Recht den Namen Erzgemälde bekommen haben und dessen Renaissancegedanken, wenn sie zur Form wurden, von gotischen Fesseln nicht ganz frei blieben.

Man möchte vielleicht auch Kraffts Kunstweise eine Art Frührenaissance nennen, wenn diese Benennung nicht Anlaß gäbe zu den mannigfaltigsten Irrtümern. Der frische Zug der Natürlichkeit durchwehte damals die Kunst Deutschlands und schon ein Menschenalter früher die Italiens, und dennoch sind beide in ihrem Wesen grundverschieden. Die deutsche Spätgotik stellt sich als die ausgereifte Frucht des christlichen Ideals dar, während die italienische Renaissanee ihr Leben antiken Ideen verdankt. Selbst die deutsche Renaissance entsproß andern Prinzipien als die Renaissanee Italiens. Deshalb mußte es geradezu verwirrend sein, daß die Kunst des Südens wie des Nordens schlechthin mit Renaissanee bezeichnet wurde, und die üble Folge davon war nur, daß mit dem Worte falsch operiert wurde. Es wird nicht unnütz sein, an dieser Stelle noch einmal auf das Wesen der Renaissanee, das schon in der Vischer-Monographie erläutert wurde, kurz hinzuweisen.

Im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begann und bildete sich in Italien, was wir Renaissance nennen. Die Ideen der antiken Welt waren es, die in Florenz rettend auftauchten und Italien aus seiner geistigen Versunkenheit rissen. Die Vertiefung in das klassische Altertum zog die Wiederbelebung der klassischen Formenwelt nach sich. Aber es entstand durch die Herübernahme der antiken Formen nicht bloß eine Nachblüte oder gar eine Nachahmung der griechischen und römischen Baukunst oder Skulptur, vielmehr ging durch antike Anregung eine ganz neue Kunstblüte auf,

deren treibende Kraft im ganzen italienischen Volke lag und dessen erste Regung bis auf Dante zurückreicht. Die Bedeutung des einzelnen Individuums war erwacht und damit der Blick wieder auf die Natur gelenkt, die der finstere Geist des Mittelalters feindlich gemieden hatte. Wie der Grieche sein Ideal aus der reinen Natur sich gebildet hatte, so wollte auch der Italiener die Natur studieren und darstellen, mußte aber doch bei allem Bemühen, in der Naturwiedergabe der Antike gleichzukommen, bald einsehen, wie weit er jenem Schönheitsideal nachstand. Deshalb betrat er den einzig natürlichen Weg, die klassische Formenschönheit zu studieren und im Spiegel der Antike die Natur wiederzugeben.

So konnte es im Quattro- und Cinquecento auf eine bloße Nachahmung der Antike nicht hinauslaufen, weil in erster Linie die Natur das große Vorbild blieb. Ja, die großen Meister Italiens sind ihre eigenen Wege gegangen und weniger durch die Antike als vielmehr durch sich selbst groß geworden: sie sind trotz der Antike originell geblieben. Bei aller Beachtung der aus der Kenntnis der Antike gewonnenen Bewegungsgegensätze, die weit feiner und komplizierter als in der Gotik sind und die, bei Michelangelo am schärfsten hervortretend, wir mit Kontrapost bezeichnen, kam es dem großen Realisten Donatello im Grunde doch darauf an, daß die Figuren selbst aus der Ferne lebensvoll und charakteristisch wirkten, und selbst Michelangelo hat in seinen späteren Werken deutlich genug bewiesen, wie wenig er sich an das griechische Ideal kehrte. In diesem Darlegen lebensvoller Charakteristik, in der treuen Wiedergabe des Lebens, wie es das Auge damals sah, könnte man Krafft mit den Realisten der Frührenaissance vergleichen. Dieses realistische Moment war auch der deutschen Spätgotik eigen, obwohl man auch nicht im geringsten an italienische Einflüsse denken darf.

Die Renaissancekunst in Deutschland entwickelte sich nicht aus eigner Kraft; hier war nicht die Volksseele das treibende Element. Auch nicht die Antike gab die Anregung, so daß eine Wiederbelebung derselben hätte entstehen können. Hier in Deutschland war es die italienische Renaissance, die anfangs lediglich zur Nachahmung reizte und jenem spätgotischen Naturalismus eine neue Färbung und Form gab, die dem deutschen Empfinden zunächst fremd blieben, bis beide entgegengesetzte Anschauungen erst durch Dürer und Holbein verarbeitet wurden.

Als Krafft an seinen Hauptwerken arbeitete, zeigte sich in Deutschland noch nirgends etwas von einer Renaissancenachahmung. Seine Werke beweisen, daß man bei ihm nicht an italienische Einflüsse denken darf, sondern nur an einen hochbegabten Meister, der die Bestrebungen seines Jahrhunderts, die treue Schilderung der Wirklichkeit, mit neuem Naturgefühl zu beleben wußte. Es ist verkehrt, in seinen gemütvollen Stationen (Abb. 6—12) Renaissanceelemente erkennen zu wollen. Was man in ihnen irrtümlich Renaissance nennen zu müssen glaubte, ist eben weiter nichts als die künstlerische Weiterführung dessen, was den konventionellen Formen und Typen der Gotik seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts neues Leben verliehen hatte: es ist das Streben nach Natürlichkeit, das anfangs bei weniger begabten Meistern ungeschickt und übertrieben sich äußern mußte, bei einem wirklichen Künstler wie Krafft aber nicht mehr hart und scharf, sondern gemäßigt auftritt. Also eine Wiederbelebung des natürlichen Menschen im italienischen Sinne ist darunter keineswegs zu verstehen, sondern lediglich die entschiedene Steigerung des Naturgefühls in Form und Empfindung, worin ihm außer Riemenschneider kein Künstler der Spätgotik gleichkommt. Mit unerbittlichem Naturgefühl bildete zwar auch der routinierte Bildschnitzer Veit Stoß seine Einzelfiguren durch und bekundete in der Nachbildung von Köpfen, Füßen und Händen eine erstaunliche Sicherheit; dennoch aber haben seine Gestalten eine Gespreiztheit und Gezwungenheit angenommen, die bisweilen unnatürlich erscheinen. Wenn er auch sein Leben lang Gotiker blieb, so wird doch in einem seiner letzten Werke der mißglückte Versuch deutlich, dem überhandnehmenden Renaissancegeschmacke Konzessionen zu machen und das Belebungsmotiv und die Gewandung italienischer Renaissancefiguren nachzunahmen, wodurch sein sonst kraftvoller Stil durch äußerliche Herübernahme von Renaissancemotiven etwas Glattes und Manieriertes bekommen hat. Ähnlich

wie Stoß konnte auch Riemenschneider dem Neuen nicht folgen. Wie Stoß war er zu sehr von spätgotischer Anschauung durchdrungen, als daß der Versuch einer Nachgiebigkeit zugunsten der Renaissance hätte gelingen können. Ihm blieb das Verständnis für ornamental-architektonischen Aufbau im Renaissancesinne, worin in Vischers Werkstatt zu allen Zeiten so Entzückendes geleistet wurde, gänzlich verschlossen. Nur Krafft war der einzige Meister, der streng und hartnäckig auf dem Boden der alten Überlieferung, unbekümmert um alle Neuerungen, weiter arbeitete und deshalb im Gegensatze zu Vischer steht, der den Renaissanceformen Auge und Ohr öffnete. Krafft und Riemenschneider in ihren schönen Hauptwerken blieben echt deutsche Künstler. Mag man auch noch so sehr den Italienern der Renaissance wegen ihrer großen künstlerischen Auffassung und schwungvollen Formengebung vor den Deutschen den Vorrang geben, mag man eine gewisse Unbeholfenheit und trübe Form bei diesen bekritteln, ein Vorzug wird den altdeutschen Meistern trotz mancher formalen Eckigkeit immer gebühren: sie haben menschliche Empfindungen und seelische Stimmungen in zartester und herzgewinnendster Weise zum Ausdruck gebracht. Die Befangenheit in der Linienführung erscheint dabei sogar am Platze, und Form und Inhalt stehen miteinander so gerade erst recht im Einklang. Krafft und Riemenschneider behielten die Form bei, wie sie der Art zu sehen damals entsprach, und in diesem Sinne haben beide Meister in der Plastik, desgleichen Dürer in der Malerei den rein deutschen Geist des Mittelalters vollkommen verkörpert. Wer allerdings in ihren Werken nur nach dem Wohlklang der Renaissancesprache sucht, wird sich der Voreingenommenheit nicht erwehren können; wer jedoch vom rein deutschen Empfinden aus zu urteilen sich bemüht, wird auch aus den holzgeschnitzten mittelalterlichen Figuren eine wahre Kunstsprache herausfinden.

Auffällig ist es, daß Krafft keine Schule wie Stoß hinterließ, dessen Einfluß von Krakau aus bis nach Ungarn und Siebenbürgen drang, und aus dessen Nürnberger Werkstatt später noch Werke nach Ungarn exportiert wurden. In der Krakauer Werkstatt, die nach Stoß' Übersiedlung nach Nürnberg von dessen Sohne Stanislaus weitergeführt wurde, wurden im Verlauf von nahezu dreißig Jahren eine Menge von polnischen und ungarischen Schnitzern ausgebildet, die nach Ungarn, nach Siebenbürgen und nach Schlesien zogen und in ihrer Heimat eigne Werkstätten gründeten. In diesen Ländern finden sich deshalb viele Werke, aus denen der Einfluß der Stoß-Schule hindurchschimmert, ja teilweise wurden freie Kopien nach dem Krakauer Hauptwerke, dem Marienaltar, angefertigt. In Kraffts Werkstatt, so scheint es, wurden verhältnismäßig wenig Gesellen ausgebildet, ja wunderlich genug klingt Neudörffers Aufzeichnung: „Krafft war, mit der linken Hand zu arbeiten, gleich so fertig als mit der rechten, hatte aber eine wunderliche Art an sich, daß er allemal einen groben starken Bauernknecht zu seinem Handlanger dingete; dem zeigte er alle Ding mit höchstem Fleiß, als ob er sein Leben lang nur beim Bauen auferzogen wäre, durch solches Zeigen mocht ein anderer Gesell darneben etwas begreifen, war er desto besser." Daß trotzdem Krafft tüchtige Gesellen zur Hand gegangen sind, beweisen das Schreyersche Grabmal und das Lorenz-Tabernakel, die in kurzer Zeit gearbeitet worden sind. Diese werden auf längere Zeit bei Krafft Beschäftigung gefunden haben, was man nach der Porträtfigur des bejahrten Gesellen zur Rechten des Meisters unten am Sakramentshäuschen vermuten möchte. Einen eigentlichen Schüler, der noch zu Kraffts Lebzeiten seine eigne Werkstatt hielt, können wir nur in dem Meister Lorenz erblicken, der das Krailsheimer Tabernakel vom Jahre 1499 gearbeitet hat. Aber nach dem Tode des Meisters ging aus seiner Werkstatt niemand hervor, der im Sinne des Meisters etwas Selbständiges hätte schaffen können.

Als Hauptgrund, daß des Meisters kraftvoller Stil, sobald er die Augen geschlossen hatte, wie vom Boden weggemäht war, kommt noch das Eindringen der Renaissance in Nürnberg gerade um diese Zeit hinzu. Nachdem sich Vischer für die neue reizbare Formensprache offen ausgesprochen hatte, konnte das Alte nicht mehr fortbestehen. Von nun ab trat das Charakteristische, das der Kunst des Nordens jenen derben, aber frischen Zug gegeben hatte, zurück und machte einer äußeren Formenschönheit Platz. Auch in

Ungarn und Polen vollzog sich dieser Stilwandel; aber erst in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts bürgerte sich der italienische Stil durch herbeigerufene Hochrenaissancekünstler in Krakau ein, so daß dort bis 1520 die Spätgotik fortbestehen konnte.

Im Jahre 1509 ist Krafft im Spital zu Schwabach in bitterem Elend, wie es scheint und wie die Sage geht, gestorben. Zu seinem Andenken wurde in Nürnberg im selbigen Jahre geläutet. Weshalb war er nach Schwabach ins Spital gegangen? Erhoffte er, schwach an Kräften und unfähig zu arbeiten, dort bessere Pflege und sorgenfreiere Tage als daheim bei seiner Frau Barbara, die ihn überlebte? Oder hatten ihn Geschäfte nach Schwabach geführt, und war er dort plötzlich schwer erkrankt, so daß er ins Spital geschafft werden mußte? Das sind nur Vermutungen. Nach Kraffts Tode machte Peter Imhoff von Kraffts Frau Barbara an dem Hause, das ihm zum Unterpfand eingesetzt worden war, seine Ansprüche geltend, und schließlich fiel ihm im Jahre 1510 das Haus zu. Von nun an schweigen auch die Nachrichten über Kraffts Frau.

War Kraffts Schicksal vom Glücke wenig begünstigt gewesen, sein Lebensabend durch Not verbittert, so hat doch die Nachwelt seiner stets in Ehren gedacht. Erst als das Quattrocento Italiens unser heimlicher Liebling wurde, schien das Interesse für deutsche Kunst zu erkalten und Krafft mehr als nur geschickter Handwerker behandelt zu werden. Ein Blick auf unsere moderne Berliner Skulptur läßt das Unrecht, das man Krafft antat, am besten erkennen und den einfachen künstlerischen Gehalt der Krafftschen Werke desto deutlicher werden. Eine unauslöschliche Stelle in dem Buche, wo die Geschichte des deutschen Geistes und deutscher Kunst geschrieben steht, wird Kraffts markiger Name historisch bedeuten. Er, der kraftvollste und letzte Ausläufer des spätgotischen Realismus in der deutschen Bildhauerkunst, steht von allen deutschen Künstlern seiner Zeit Dürer am nächsten.

---

# Namenregister.

# Verzeichnis der Abbildungen.

## Adam Krafft.

